SİNEMA TARİHİ

ZAHİR GÜVEMLİ

VARLIK YAYINLARI

SİNEMA TARİHİ

FAYDALI KİTAPLAR

VARLIK

ZAHİR GÜVEMLİ

SİNEMA TARİHİ

BAŞLANGICINDAN BUGÜNE TÜRK VE DÜNYA SİNEMASI

VARLIK YAYINEVİ
Ankara Caddesi, Istanbul

FAYDALI KİTAPLAR : 8

Varlık Yayınları, Sayı : 790
İstanbul'da Ekin Basımevinde basılmıştır
Ekim, 1960

ÖNSÖZ

Sinema, yedinci sanat, yüzyılımızın başında doğmuş ama, büyük bir hızla gelişmiş. Memleketimizde ilk sinema filminin gösterilişi, hemen hemen bu sanatın icadı sıralarında. 1914 te de ilk belge filmini çevirmişiz. Aradan altmış yıla yakın zaman geçmiş. Başka memleketler almış yürümüş. Biz, nerdeyse yerimizde sayıyoruz denecek durumdayız. Bütün ilgimiz, seyirci olmaktan ileri geçmiyor: sinemaya da, gelişmelerine de.

Bir gün bizde de senaryoculuk, reklâmcılık, makiyajcılık iş bölümü kurallarının gerektirdiği ayrı ihtisas dalları olacak elbet. Karmakarışık şartlara bağlı bir gelişme. Bu gerçekleşinceye kadar sinemanın ne olduğu, nasıl geliştiği hakkında da fikir sahibi olmalıyız. Sinema tarihi, sinema tekniği, sinemayla ilgili bilgi kolları hakkında kitap ölçüsünü bulan eserler yayınlanmalı. Bir film diyaloğlarının nasıl yazılması gerektiğini hiç kimseye sormadan öğrenebilmeliyiz. Meraklısı, denemeye girişmeden önce kameranın teknik yönden olsun, sanat yönünden olsun özelliklerini öğrenebilmeli.

Başka dillerde kütüphaneler dolusu yayın yapılmıştır. Bizde, sadece sinemayla ilgili kitabın sayısı, iki elin parmaklarını bulmaz. Bu alanda çalışmış olan

birkaç kişi de (meselâ Nijat Özön gibi), eserini yayınlamak imkânını elde edemez.

Biz, bu küçük kitapla, sinema meraklılarına bu sanatın macerası hakkında bir fikir vermek istedik. Benzerleri içinde en uygun bulduğumuz Georges Sadoul'un "Histoire du cinéma mondial" adlı eserinin 1959 basımlısını esas tuttuk. Elbette pek çok aksaklıklarımız var. Hele Türk sineması bölümünde çok güçlüklerle karşılaştık. 1959 Temmuzunda Haliç'teki depoların yanması birçok belgeyi de yoketti. Nihayet böyle bir özette, gerçeği tam mânasiyle dile getirmiş olmak iddiasında da değiliz.

Sinemamızın öncülerini burada saygıyla anarız. Birçok hususlarda yardımlarını gördüğümüz Şakir Seden'e; Semih Tuğrul, Çetin Karamanbey gibi genç arkadaşlarımıza da teşekkür ederiz.

Zahir GÜVEMLİ

SİNEMA MAKİNELERİNİN İCADI

Sinema, yirminci yüzyılın icadıdır. Kısa zamanda gelişmiş ve bir sanayi halini almıştır. Hem de memleketlere milyarlar kazandıran bir sanayi. Milletler arasında hiçbir mahsul, sinema filmleri kadar bütün dünyaya yaygın müşteri bulamamaktadır. Öbür sanatlar yüzyıllardanberi geliştikleri, varoldukları halde, sinema, bukadar kısa zamanda nasıl bu hale geldi ?

Fotoğraf icadedilmemiş olsaydı, elbette sinema da olamazdı. Ama fotoğraftan sinemaya atlamak, gerçek bir ilerleme, bir hamledir.

Sinema, ilk devirlerinde on altı, sonraları yirmi dört resmi, bir saniyede gözlerimizin önünden geçirerek hareketi sağlamak temeline dayanıyor. Çünkü insanda görme hassasının bir kısmını teşkil eden, gözün retina tabakasındaki silinme müddeti, bukadar azdır. Saniyede yirmi dört hayal retinaya aksederse, artık o hayaller silinmeden bir yenisi gelmiş olacağından, biz, resmi hareket halinde görürüz. Aslında bu, görme işine ait bir gecikme, gözümüzün bir kusurudur. Ucunda ateş bulunan değneği hızla ilerletirsek, ateş, bir nokta olduğu halde, biz onu ateşten bir çizgi gibi görüyoruz. Çizgi olmadığını bildiğimiz halde, gördüğümüz şey, ışıktan bir çizgidir. Bu sebepten, sinema, bir göz aldanmasından başka birşey değil.

Bu olay, 17. yüzyılda fizikçi Newton, 18. yüzyılda ise şövalye d'Arcy tarafından farkedilmiş ve incelenmişti. Ama sinemaya ulaşabilmek için, İsviçre asıllı bir İngiliz olan Peter Mark Roger'nin çalışmalarını beklemek gerekti. Onun çalışmalarını tatbikata döken meşhur bir İngiliz fizikçisi, 1830 da "Faraday tekerleği" ni icadederken, John Herschel de, el yapısı resimlerden faydalanarak ilk oyuncağı buldu. Fitton'la doktor Paris ise 1825'te **Thaumatrope**'u yaptılar. Bu âlet, önünde ve arkasında birer resim bulunan basit bir karton daireden ibaretti ki, çarçabuk ters yüz edilecek şekilde döndürülürse resimler üstüste görülüyordu.

Hareketi temin eden âletlerin yapılışı da bu sıralara rastlar. 1832 de Belçikalı genç fizikçi Joseph Plateau ve Avusturyalı profesör Stampfer, tamamiyle birbirlerinden habersiz olarak, "Faraday tekerleği" temeline dayanan bir âlet yaptılar: bu, kenarları dişli tekerlekle **Thaumatrope**'un resimlerini birleştirdiler, ikisini tek bir âlette tatbik ettiler. Bundan sonraki gelişmeler, hep İngiliz fizikçilerinin önceki çalışmalarına dayanır. Plateau, **Phénakistiscope** adını verdiği âleti yapmakla, araştırmalarını rakibinden önce geliştirmiş oldu. Bu âlet, üzerinde yarıklar bulunan, üstü açık, karton bir silindirle, bunun içinde iç yönüne hareketi tahlil eden resimler yapılmış ikinci bir silindirden ibaretti. İkisi zıt yönlerde hızla çevrilince göz resimleri tek tek görmüyor hareket halinde görüyordu. 1833'ten itibaren, sinemanın bütün ilerleyişi, her bakımdan, bu âlete dayanmıştır.

Viyana'da, Paris'te, Londra'da, fizik lâboratuvarları, çok pahalı olduğu için zenginlere mahsus bir eğlence halinde kalan bu çeşit oyuncaklar yapmağa başladılar. Horner adında bir İngiliz, **Zootrope** adiyle, bu âletlere yeni bir şekil verdi (1834). **Zootrope**, sinema filmini uzaktan hatırlatan bir ilk buluştu: Horner, karton bir şeride resimleri sıralamıştı. Yalnız bu âletler bile, günümüzdeki "hareketli resimler **cartoons**" denen (Mickey filmleri) tarzın gelişmesini sağlayabilirdi. Çünkü Avusturyalı general Uchatius, daha 17. yüzyılda Kirscher tarafından tatbik edilen "büyülü fener-**lanterne majique**" usuliyle, 1853'te bu resimleri perdeye aksettirmeyi akıl etmişti.

Gerçek anlamiyle sinemanın doğuşu, ancak fotoğraftan faydalanmakla mümkün olacaktı. Netekim Plateau, 1845'te bu işi aklına koymuştu. Ne var ki, tasarılarını gerçekleştiremedi, çünkü araştırmaları yüzünden gözlerini kaybetmişti.

Sinema, enstantane'ye dayanır. Bugün, fotoğraf, bu kavramı herkese kabul ettirmiş, öğretmiştir: çok kısa zamanda, saniyenin bir kesrinde resmi tesbit etmek veya göz önünden geçirmek. 1839 da Mandé Daguerre'le Nicèphore Niepce'in mirasçılarından bu yeni icadın imtiyazı Fransız hükümetince satın alındığı zaman dünya, enstantanenin ne olduğunu bilmiyordu.

Niepce, ilk fotoğrafı olan "Hazır sofra" resmini 1823'te çekmiş ve bunun için ondört saat poz vermişti. Daguerre usulü ilk resimler, 1839 da çekilen natürmortlar ve manzaralar,

hâlâ yarım saat poz verilerek çekilebiliyordu. 1840 tan sonra bu müddet yirmi dakikaya indi. Yüzleri boyanmış, heykel gibi hareketsiz durdurulan, güneş ışığı altında buram buram ter döken ve gözleri kapalı insanların ilk portreleri de bu sıralarda çekilmeğe başlandı. Kısa zamanda bu iş de halledildi ve bir iki dakikalık pozla resim almak kabil oldu. Buna karşılık, hassas cam diye nemli kelodyon kullanılması için 1851 yılına kadar beklemek gerekti. Bir fotoğraf camından birçok resim basmak böylelikle mümkün oldu. Poz müddeti birkaç saniyeye düşürüldü. Az zamanda binlerce insanın çalıştığı fotoğrafçılık mesleki böyle doğdu.

1851 den başlayarak Claudet, Dubesoq, Herschel, Wheatstone, Wenham, Seguin gibi araştırıcılar, kendi atölyelerinde, hareket halindeki birşeyin resmini çekebilmeğe uğraştılar. Ama, ıslak kolodyon kullanmak zarureti, saniyeden kısa zamanda, hareketi tahlil edebilecek resimler çekmelerine engel oluyordu. Bu yüzden modellerini hareketin birbirini takibeden safhalarım gösterir şekilde poz almağa mecbur bırakıyorlardı. Meselâ kolunu indiren bir adam resmi mi çekecekler? Önce adamın kolu havada bir resmi çekiliyor fotoğrafa yeni bir cam takıldıktan sonra kolu biraz inmiş olarak bir resmi daha çekiliyor ve bu böyle sürüp gidiyordu. Kusurlu bir usuldü ama 1870 ten önce Dumont, Cook ve bilhassa Ducos du Hauron gibi fotoğrafçılara sinemanın gelecekteki gelişmesini sezdirmeğe; hareketleri çabuklaştıracak, ya da yavaşlatacak şekilde film çekebilmek gibi bazı teknik buluşları tesbite imkân veriyordu.

Gerçekten hareketi tahlil eden resimler, San Francisco'da, Muybridge adında bir İngiliz tarafından, hayli masrafla çekildi. 1872'de, Kaliforniyalı bir milyarder, Leland Stanford, bu işe avuç dolusu para döktü. Muybridge uzun bir koşu yolunun kenarına sıra sıra kulübeler yaptırdı.Her birine bir fotoğraf makinesi yerleştirdi. Fotoğraf makinesinin objektifini açıp kapama işini görsün diye, karşıdan ipler gerdirdi. Öyle ki, ip koparılınca, optüratör işliyor, objektif açılıyor ve kendiliğinden kapanıyordu. Bu hazırlığın güç tarafı makinelerin hepsine ayni zamanda hassas plâk, nemli kolodyon plâkları koymaktaydı. Çünkü kolodyon kuruyunca hayali tesbit hassasını kaybediyordu. Her makinenin başına bir fotoğrafçı yerleştiren Muybridge, düdükle kumanda ederek makinelere ayni zamanda cam yerleştirilmesini sağladı. İkinci düdükte de,

yolun bir başında tutulan atlar serbest bırakılarak koşturuldu. Koşan hayvanlar her ipi kopardıkça o makine, hayvanın o andaki resmini çekiyordu. Güç ve sakatlığı olan bir işti. Bazan ip dayanıklı çıkıyor, kopmuyor, atı ve üzerindekini düşürüyor, hattâ kulübeyi, fotoğrafçıyı yerlerde sürüyordu. Nihayet uzun çalışmalar sonunda (1872-1878), seri halinde hareketi tahlil eden resimler çekilebildi. 1878 den itibaren de, Kaliforniyada çekilen bu resimler her yerde yayınlandı. Umumî bir heyecan yarattı.

1882'de, Muybridge'in Avrupa seyahati sırasında, fizyoloji bilgini Marey, uzun zamandır üzerinde çalıştığı hayvan hareketlerini tesbitte fotoğraftan faydalanmağa karar verdi. Piyasaya bromürlü jelâtinden yapılma yeni hassas plâklar çıkarıldığı için, bu iş bir derece kolaylaşmıştı. Çeşitli çalışmalardan sonra, Marey, 1888 de, İlimler Akademisi'ne, pelikül üzerine çekilmiş ilk sinema resimlerini sundu. **Kamera** denilen modern sinema makinesini gerçekleştirmiş ve ilk defa olarak kullanmıştı.

Marey'in çalışmalarından hemen sonra (1888-1890) İngiltere'de de Leprince ve Friese Greene, güzel sonuçlar elde ettiler. Lâboratuvarlarında veya herhangi bir uygun bir yerde, çektikleri filmi perdeye aksettirdiler. Daha sonra Marey ve onunla birlikte çalışan Démeny de ayni şeyi yaptılar. Leprince'le Friese Greene'in kurdeleleri ortasından delikliydi. Perdeye aksettirirken kurdelenin sabit tutulması için buna lüzum vardı. Bu usul, hareket halindeki resmi bulan Reynaud tarafından da kabul edilmişti.

Bir mürebbiyeyle kabartma madalyonlar yapan bir ustanın oğluydu Reynaud. 1877 de Horner'in **zootrope**'unu geliştirdi ve **praxinoscope** adını verdiği bir âlet yaptı. 1888 de, delikli kurdele usulünü kullanarak, "Optik tiyatrosu" adiyle bir âlet yaptı ve on yıl, Grevin müzesinde, renkli ve hareket halindeki el yapısı resimleri perdeye aksettirip herkese gösterdi. Programları her biri on onbeş dakika süren kurdelelerden meydana geliyordu. Yani Reynaud, daha o zamandan, şimdiki hareketli resim tekniğini kullanmış oluyordu. Bunun için insanın hareketlerini ince kâğıtlara üstüste kopye ederek tahlil ediyor, arkasına bir fon resmi çiziyor, sonra bunları teker teker kurdeleye işliyordu.

Yine o sıralarda Edison, her resmin kenarına dört çift delik hesabiyle 35 milimetrelik kurdeleyi bularak çağdaş film-

ciliğe kesin bir yön verdi. Onun ampulü icadetmesi, bu lâmbaların geniş ölçüde yapılmağa başlanması, sinema ve projeksiyon işlerini de geliştirmeğe yaradı. Yine onun çalışmalariyle Eastman Kodak fabrikaları tarafından sellüloid üzerine sinema filmi yapılması sağlandı. Edison, sinema filminin herkesin göreceği şekilde perdeye aksettirilmesini istemiyordu. Ona göre böyle birşey, altın yumurtlayan tavuğu kesmek olucaktı. **Kinetoscope** dediği, kocaman bir kutu içinde dönen, arkadan ışık alarak bir küçük pencereden bir kişinin seyredebileceği film makinesini yaptı. Bu âlet, birçok memleketlerde, o, hareket eden resimleri perdeye aksettirmek fikrini doğurdu ve birçok araştırıcı, sinema filmini sürekli olarak perdede oynatacak makineyi yapmağa çalıştılar. Çeşitli âletler de yaptılar. Eski "büyülü fener-**lanterne magique**" âletinin içinden filmi geçirip objektiften bir perdeye aksettirdiler. Yahut buna benzer makineler kullandılar. Bu iptidaî âletlerde Edison'un piyasada bulunan filmlerini kullanıyorlardı.

İlk olarak bu filmleri parayla halka göstermeği akıl edenler, bu işden kârlı çıkacaklardı. Çünkü 1888 denberi gerek lâboratuvarlarda, gerek herkesin ortasında yapılan denemeler epey çoğalmıştı.

1895 de, ilk "sinema temsilleri" görüldü. Hemen her tarafta, bunu gerçekleştiren kimseler, birbirlerinden habersiz çalışıyorlardı. Bu yüzden, sinemanın **icadı** sonradan birçok anlaşmazlıklara yol açtı. Amerika'da olsun, Almanya'da olsun, tek. tük, yahut seri halinde "sinema temsilleri" verildi. Fakat ayni yıl çeşitli zamanlarda yapılan bu gösterilerin hiçbiri 28 Aralık 1895'te Paris'te, Capucines bulvarındaki **"Grand cafè"** de gösterilen **"Lumière sinematografı"** kadar ilgi çekmedi, gürültü uyandırmadı.

Louis Lumière, babası ve kardeşiyle, Lyon şehrinde büyük bir fotoğraf malzemesi atölyesi işletiyordu. 1894'te Fransa'ya ilk **kinétoscope**'lar gelir gelmez deneylerine başlamıştı. Lyon'da yapılan Edison tipi bir çeşit pelikülden faydalanarak önce bir **chronophotographe** meydana getirdi. Bununla halka birkaç temsil verdikten sonra 1895 martında **sinematograf** âletini yaptırdı. Bu âlet hem kameraydı, yani film çekiyordu, hem de projeksiyon makinesiydi, yani film oynatıyordu. Benzerlerinin hepsine de üstündü. Gerek yapılışındaki ilerilik, gerek çekilen filmlerdeki başkalık, Lumière'e, dünyaca şöhret sağladı.

Louis Lumière, on kadar film çeken ve oynatan usta yetiştirerek bunları çeşitli memleketlere yolladı. Bugün **"Cinéma, Ciné, Kino"** gibi kelimelerin türediği sinematograf adını dünyaya duyurdu. İngiltere kralı, Avusturya kral ailesi, Çar bu yeni âleti görmek istediler. Kısa zamanda sinematograf, Amerika'da da başarı kazandı. Bu işe sermaye yatıranlar çoğaldı. Fransa'da Méliès, Gaumont, Pathé gibi ötedenberi bu işle uğraşanlar, yeni icadı benimsediler. 1896 yılı sonundan itibaren, sinematograf makinesi, lâboratuvarlarda denenen bir âlet olmaktan çıkarak ticaret âleminin malı haline girdi. Önce sinema makinesi sanayii kuruldu, ardından sinema sanayii dediğimiz, asıl sanat gelişti.

İLK KIMILDIYAN RESİMLER VE LOUİS LUMİÈRE

1825'te yapılan **Thaumatrope,** yuvarlak kesilmiş tek bir kartondan ibaretti. Bu kartonun bir yüzünde meselâ bir kuş, öbür yüzünde kafes resmi vardı. Çapından geçen bir aks üzerinde hızla döndürülünce, kuş, kafese giriyordu. Ama bu, "kımıldayan bir resim" değildi. Burada esas, iki hayalin üstüste görünmesi ayni anda gözde bir tesir yaratmasıydı. Lâkin bu oyuncak, çeşitli konularda renkli baskılarla büyük şehirlerin çarşılarına, pazarlarına döküldü. Bir yüzünde at, öbür yüzünde süvari; bir yüzünde kesik baş, öbüründe başsız gövde gibi, ancak döndürülünce tamamlanan karton daireler satılır oldu.

Bu ilgi, Viyana'da Stampfer'le Liège'de Plateau'ya, insanı hareket halinde görmek ve göstermek fikrini verdi. Bu hareket, derinlemesine olduğu zaman da insan, üçüncü boyut içerisinde görülmüş ve gösterilmiş olacaktı. **Stéréoscope**'un icadından birkaç yıl önce, bu usulle, Plateau, ökçeleri üstünde dönen bir adam resmi yaptırmıştı. Stampfer ise, dönerek sıçrayan bir adam resmi yaptırdı. İlk teknik ilerlemelerden iyi neticeler alınınca oyuncakçılar, konularını hemen sınırlandırdılar: iş, sayısız defa tekrarlanabilecek basit bir hareket seçmekteydi. Engel atlayan bir at, terbiye görmüş bir köpek, dans eden bir kimse, bir cambaz, bir balerina, trapezci, boksör, güreşçi, içki içen bir adam, yangın söndüren iki tulumbacı, düello edenler dişi ağrıyan komik bir hastanın **birinci plânda** gösterilmiş resmi, demirci, berber, palyaçolar bu beylik konuların ilk örnekleriydi.

Reynaud, 1877 de kendi buluşu olan **praxinoscope** için, yeni konulara gitmeden önce, bu beylik konuları kullanmış ve düzeltmişti. Stampfer ve Plateau gibi o da **meydan derinliğinden** faydalandı. Yani, konularının yalnız enlilemesine değil, ileriden geriye, ya da geriden ileriye doğru hareketlerini de tesbit etti. Böylece, âletinin görüş alanına derinlemesine bir boyut üçüncü boyut kazandırdı. Ondan evvel çalışanlar, tek veya çift figürle yetinmişlerdi. Emile Reynaud ise, birçok çifte vals oynatarak bu grupları birbirinden uzaklaştırdı, birbirine yaklaştırdı. **Büyük plândan,** yani yalnız yüzleri yakından gösteren plândan faydalandı. Muybridge ve Marey'in çalışmalarını görerek, atları seyredene doğru bir şekilde dört nala koşturdu.

"Optik tiyatro" dediği şey için Reynaud'nun hazırladığı ilk kurdele **"Köpekler ve palyaço",** Plateau'danberi bilinen beylik bir konuyu ele almıştı. Yalnız Reynaud, sayısız defa tekrarlanabilen ayni süratli hareketi karışık hareketlerle değiştirmişti. **"Silme bira"** adındaki kurdele ise, yine beylik konulardan "içki içen adam" ın geliştirilmiş şekliydi. Bu konuya, palyaçoların karışık hareketlerini katarak bir komik sonuca varmış, bugünkü deyişle bir skeç elde etmişti. **"Zavallı maskara"** ise, o ilk tesirlerden tamamiyle kurtulmuştur. Burada maskara (Pierret), **Colombine**'e kur yapar ama, **Arlequin**'in dayağını yer sonunda. Film on iki dakika sürüyordu ve bir de şarkıya dayanıyordu. **"Deniz banyosu kabinesi çevresinde"** ise daha karışık ve zengindi. Film bir çeyrek sürüyordu. Görülen **sahneler** veya **tablolar** gerçekten bir **bütün** meydana getirecek şekilde birbirini takibediyorlardı.

Kurdelenin başlangıcında, banyo edenlerin maskaralıkları gerçek bir deniz banyosu tesiri yaratıyordu. Bir yandan da martılar uçuşmaktaydı. Bu martıların uçuşu, filmin temel direğini teşkil ediyordu. Tiyatroda böyle birşey olamazdı çünkü. Sonra gayet canlı idare edilmiş alaylı bir olay görülüyordu. Parisli bir çift, plâja geliyorlardı. Münasebetsizin biri, kadına sırnaşıyor, kabinede soyunurken gözetlemek istediği için kıçına tekmeyi yiyordu. Kadınla erkek yüzerlerken, adam olmak bilmiyen çapkın, kadının kabinesine gizleniyordu. Ufak bir döğüşten sonra, açık yelkeni üzerinde "Temsil bitti" yazısı okunan bir kayığın geçişiyle film sona eriyordu.

"Bir deniz banyosu kabinesi çevresinde", bugünkü el yapısı, karikatür filmlerin bütün beylik özelliklerini kendinde

toplamıştı: süresi ayniydi; kişileri iyice birbirinden ayrılmış tipler halinde gösteriliyordu; hiyleler yerli yerinde tatbik edilmiş, dekor ustaca yapılmış, olay güzel gösterilmişti. Reynaud, kendinden sonrakilerin bile beceremiyecekleri sonuçlara ulaşmıştı. Çizdiği insan resimleri, karikatür değildi.

"Ocak başında rüya" filmiyle rüyayı ve hayali bu işe tatbik etmiş, geriye dönüşleri, yani olayın sonunu anlatırken baş tarafa geçişleri denemişti.

"Optik tiyatro" nun bu el yapısı resimlerinden az sonra, Démeny'nin **Phonoscope'u**, ilk defa Marey'in lâboratuvar denemelerini halka göstererek, "Yaşasın Fransa!" yahut: "Sizi seviyorum!" diyen hareket halinde bir insan portresini perdeye aksettirdi. Böyle, ikinci plânın bir kısmını da perdeye alan bir büyük plân, Edison'un bile önemini belirttiği bir yenilik oldu.

Fotografı büyük plânda çekmek, Amerikalı Dickson tarafından da bir filmde tatbik edildi. Asıl, Dickson'ın çevirdiği kurdelelere tam mânasiyle ilk filmler denilebilir. Yarım saatten aşağı sürmüyordu bu filmler. **Zootrope** filmleri gibi ayni hareketin tekrarından ibaret de olabiliyordu konuları. Seyirciler bunlara bir pertavsız arkasından bakıyorlar, kart postaldan biraz küçük görüyorlardı. Edison diyordu ki:

"**Kinétoscope** yapmak fikri bana **zootrope** denilen bir âletten geldi. Yaptığım âlet, son araştırmalarımı yaymağa yarayacak küçük bir modelden başka birşey değildir."

Dickson, **zootrope**'ta canbaz, atlayan köpek vesaire gibi nekadar beylik konu varsa hepsini bir kere ele aldı ve **kinétoscope**'a tatbik etti. **Zootrope** el yapısı resimleri gösteriyordu. iki düzüne resim yerine **kinétoscope**'ta beş yüz fotograf kullanmak lâzım geldi. **Zootrope** kurdelelerinde konuya lüzumlu eşya, aksesuvar vardı ama, dekor yoktu. **Kinétoscope**'ta da aynen böyleydi. Bu filmlerin hepsi, Edison'un **Kara Maria** denilen stüdyosunda yapılmıştı. Siyah bir fon önünde beyaz silûetler hareket ediyordu. Bu beyaz silûetler kukla kadar, insana benzemekten uzak şeylerdi. Negatif olarak çekilmiş karagöz hayalleri gibiydi.

Buna karşılık Dickson'un hazırladığı kurdelelerin çoğu daha başka türlüydü ve geleceğin gerçek filmlerini hatırlatıyordu. Yalnız **büyük plânı** kullanmış olmak bile Edison'un kuklaya benzer gölgeleri karşısında değil, insan suratı karşısında bulunulduğunu göstermeğe yetiyordu. (Sinema dilinde

büyük plân, filmin karesini dolduracak kadar çehreyi büyük çekmek demektir. Omuzlara kadar çekilen resme **büyük plân,** gövdenin yarısına kadar çekilen resme **Amerikan plânı,** boy resmine **orta plân,** bir dekor ortasında birkaç kişiyi gösteren resme **genel plân** diyorlar). Dickson, **"Profesör Sandow"** u Amerikan plânında çektiği zaman onun kollarını, kaslarını, yüzünü oynatması, fonun siyahlığını silip süpürmüştü. Bu sefer, sahiden canlı bir fotograf elde edilmiş oluyordu.

"İtfaiyenin kurtarışı" nda siyah fon üzerine konulmuş olan bir itfaiye merdiveni, sahneyi dolduran duman, gerçeğe uygun bir dekor yaratmağa yetişmişti. Eşya ve figüranlar çoğaldığı zaman da ayni tesir elde ediliyordu. Böyle, **kinétoscope'**u başarılı gösterecek birçok film yapıldı. Bunlarda Edison'un buluşu olan fonograf usuliyle tanınmış müzikhol artistlerinin şarkılarını da çaldığı için, bu usul, o artistlerin meşhur olmasına yardım etti.

Edison'un yanında Dickson'un yerini alan Edmund Kuhn, aslında bir fotografçıydı ve **zootrope'**un özelliklerini bir yana bırakarak hareket halinde fotoğraflar çekmiş olmaktan başka birşey yapmıyordu. Edison atölyelerinde kullanılan kamera, yani film çekme makinesi, esasen okadar ağır, öyle karmakarışık bir âletti ki stüdyodan dışarı kımıldatılamıyordu bile. Ancak Lumière makinelerinin başarılarından sonra Edison atölyesi kamerayı dışarıda kullanmak imkânına kavuşabildi.

Kuhn'un çevirdiği filmlerden iki tanesi meşhurdur: **Maria Stuart'ın ölümü"** bir, bir de **"May Irvin'le John C. Rice'ın öpüşmesi".** Birincisinde kalabalık halk önünde Maria Stuart'ın başı kesiliyor ve cellât bu kopmuş başı halka gösteriyordu. İkincisiyse, o sırada pek başarı kazanmış bir piyesin film şekline sokulmuşuydu. Bu film, büyük plâna önem veren ilk eser değildi. Ama büyük plân resimlerinin yayılmasına yol açan ilk film oldu. Konudaki âşıkdaşlık sahnesi, ondan sonra binlercesi yapılacak olan **"happy end"** (Mesut bitiş) anlayışını ortaya koyuyordu.

Bunlardan birkaç ay sonra, **vitascope** denilen ilk renkli film yapıldı. **Vitascope'**un özelliği gayet basitti: filmde bir dansöz, tüllerini savurarak oynuyordu. Yalnız Kuhn'un karısı, kendi eliyle, filmin pozitifini boyamıştı. Sinema tarihinde ilk renkli film denemesi budur.

Dickson ve Kuhn tarafından çevrilen ilk filmler, **zootro-**

pe konularına bağlı kalmakla beraber sinemada yeni tarzların ortaya çıkmasına, aktüalite filmciliğinin rağbet görmesine sebep olmuştur. Bunlarda aktörlerden, dekorlardan istifade edilmişti. Çalgılı eğlence yerleri ve tiyatrolar filme çekilmişti. Fotografçılık bakımından değeri yüksek değildi, çünkü pelikü1lere sürülen maddeler yıkandığı zaman iri noktalar (**grain**) meydana getiriyordu. Bu filmlerin gördüğü ilgi de pek fazla olmadı. **Kinestoscope** filmlerinin konularından çoğu, projeksiyonu için hazırlanan filmlerde ve sinematografta yeniden ele alınacak, ancak sinematograf, filmciliğe yepyeni ve değişik konular sağlayabilecekti.

Lumière kardeşlerden Louis, fotoğrafçıydı. Sinematograf âletini yapmak için uzun uzadıya **zootrope**'u incelemesine hacet bile yoktu. Filmlerinin pek önemli bir özelliği vardı: hareket halinde fotograf olmak özelliği.

Louis Lumière, 1895'te ilk sinema gösterisini yaptığı zaman seçtiği on iki kadar konu, fotograf amatörlerinin yolundan gitmişti. Yani ince bir tekniği vardı. Çağının ilk fotoğrafçılarından biriydi zaten. İşinin ehliydi. Enstantane resim çekmekte ustaydı. Konuyu kurmakta (**kompozisyon**) ve **çerçevelemekte** (**cadrage**), bir film karesine girecek unsurları seçmek, onların dağılışını hesaplamakta üstüne kimse yoktu.

İlk filmi, aşağı yukarı bir reklâm filmi denilebilecek olan **"Fabrikadan dağılış"**, Fransa'da fotograf sanayii üzerine bir konferanstan sonra halka gösterildi. Bu filmde ilkin bisikletli işçiler, bol etekli, tüylü şapkalı işçi kızlar fabrikalardan çıkıyor, onların peşinden iki atlı bir kupa arabasına binerek patronlar geçiyor, en sonunda da kapıcı, kapıları örtüyordu. Lyon'lu bu iş adamı, iş hayatından başka sahneler de çekti. Hepsinde konu, kendi fabrikasının çeşitli atölyeleriydi ve iyi kötü bir olayı gösteriyordu: **"Demirci"**, **"Doğramacı"**, **"Bir duvarın yıkılışı"** gibi şeyler... Aile hayatını gösteren, amatör fotografçıların belli başlı konularını da canlandırdı: **"Bebeğin kahvaltısı"**, **"Kırmızı balıklar yuvarlak cam kavanozda"**, **"Çocuk döğüşü"**, **"Denizde banyo"**, **"Tavla oyunu"**, **"Kaldes avı"**... Lumière'in ustalığı, kişilerini bulundukları veya görmek istedikleri haller içinde filme çekmesindeydi. Babasının çiftliğinde çektiği **"Ot yakanlar"** ise, yükselen, rüzgârla savrulan dumanın hareketi dolayısiyle resme derinlik kazandır-

mak bakımından pek beğenilmişti. Ama onun en beğenilen, en çok da taklit edilen iki filmi, **"Tren'in istasyona varışı"** ile **"Kendini sulayan bahçıvan"** oldu. Birincisi filmde derinlik yüzünden, ikincisi de komik tesir yüzünden çok takdir görmüştü. Hattâ trenin gelişini ilk defa görenlerin çoğu, ezileceklermiş vehmine kapılıp yerlerinden fırlıyorlardı. Bu film sayesinde, kamera, ilk defa **ürkütücü bir tesir unsuru** olma değerini kazandı. Kullandığı makine en büyük plândan nâmütenahiye kadar net çekmek imkânına sahip olduğu için, burada Lumière, gayet geniş bir alış plânından faydalanabilmişti. Uzaktan gelen trenin gittikçe yaklaşıp büyüyerek bütün perdeyi kaplaması, kapıların açılışı, inenler, binenler, hattâ bunlar arasında kamerayı görünce elinde olmadan duralayan gayet güzel bir köylü kıziyle yakışıklı delikanlı (istemedikleri halde ilk jönprömiye olanlar), sonraki sinema tekniğinde kullanılabilecek bütün plânların bu filmde toplanmasına yardım ediyorlardı. Trenin uzaktan gelişi kesik değil, sürekliydi. Yani ters yönden bir kamera kaydırması (**travelling**) tesiri veriyordu. Sinema alıcı makinesi yerinde durduğu halde insanların ve trenin böyle yaklaşması veya boyuna yer değiştirmesi, bugünkü filmcilikte ancak montajla elde edilebilecek **değişik plânlar** sağlamıştı.

"Kendini sulayan bahçıvan" da, Lumière'in on yaşındaki en küçük kardeşi, bahçıvanın hortumuna ayağını basıyor, adam su kesildi mi diye hortumun ağzına bakarken ayağını çekip bahçıvanı ıslatıyordu. Eski ve sade bir konu. Üstelik fotograf olarak da güzel değil. Ama Lumière'in daha başka komik filmler çekmesine yol açacaktı: **"Kötürüm"** de, belediye memurunu görünce, kötürümün bacaklarını ayıra ayıra koşmağa başlaması, belediye memurunun onun peşine düşmesi, ilk **takipli film** demekti. Böylece, sinemada oyuncunun, konuya beklenmedik bir yönden müdahale etmesinin ilk örnekleri belirmiş oluyordu.

Lumière, 1895'te, Neuville-sur-Saône nehrinde gemiden inen Fotografçılar Kongresi Üyeleri'ni filme çekerek ilk aktüalite filmini yaptı. Neuville Belediye reisinin, gökbilgini Janssen'le yaptığı konuşmadan yirmi dört saat sonra bu film halka gösterildi. Hattâ Belediye reisi Lagrange, perdenin arkasına saklanarak kendi sözlerini yüksek sesle tekrarladı. Böylece ilk sesli film denemesi de yapılmış oldu.

Kinétoscope'un mihaniki usullerle elde edilen kukla re-

simlerine karşılık Lumière'in gerçekçiliği, başarısını sağlamakta başlıca âmil oldu. Tenkitçiler "tabiatı oluş halinde tesbit" ettiği için onu göklere çıkardılar. Sinemayı icadeden bu adam, Dickson'un aksine, aktör kullanmamıştı. Mizansen (sahne tertibi) yapmamıştı.

1896 yılı başlarından itibaren, Lumière, iyi yetiştirilmiş birkaç operatör kullanarak işini genişletti. Bunlar hem film çekiyorlar, hem bunları yıkayıp hazırlıyorlar, hem de oynatıyorlardı. İlkin, sokak sahneleri çektiler: **"Lyon'da Cordeliers meydanı"**.. Bu filmle sinemanın reklâm gücü de ortaya çıktı. Operatörler, kalabalık yerlerde, halkın ilgisini kazanmak için, manivelâlarını boş yere döndürerek, film çekiyorlarmış gibi, saatlerce demir attılar ve Lumière filmlerinin bedava reklâmını yaptılar. Akşam olunca kendilerinin filme çekildiğini sananlar, tabiî sinema salonunu dolduruyorlardı.

Lumière'in adamları, ilk aktüalite filmlerini, ilk dokümanter filmleri ve ilk film röportajlarını icadetmekle kalmadılar. Filmcilikte montaj denilen kesip biçip çeşitli kısımları uç uca ekleme işini de ortaya attılar. Bu alanda, patronları, dört dakikalık bir senaryo ısmarlayarak onları bu yola sevketmişti: İtfaiyenin çıkışı, teçhizatın hazırlanması, yangına su sıkma ve kurtarma... Bu dört film, projeksiyon makineleri ıslah edilip de tek bir film haline getirildiği zaman, alevler arasından bir kurbanı kurtarmak gibi acıklı bir konuya dayanan ilk montaj elde edilmiş oldu (1895).

Bu montaj, yani bir filmin değişik zamanlarda çekilen çeşitli kısımlarını, konuyu aksatmayacak şekilde uç uca eklemek meselesi, 1896 baharında, Rusya çarı İkinci Nikola'nın taç giyme törenine ait röportaj filminden sonra zaruret haline geldi. Birkaç operatör birden, olayı başından sonuna kadar filme çekmişlerdi. Ama her birinde başka başka sahneler mükemmel olarak çekilmişti. Bunun üzerine her filmden en güzel yerleri kesip bunları biraraya getirmekle, yani bir montaj işi görmekle tek bir aktüalite filmi elde edildi.

Açık havada film çekmek, röportajlar yapmak, aktüaliteyi tesbit etmek, Lumière tarafından ortaya atılmış bir tarzdı. Pariste ise, 1897 de Clément Maurice'in arzusu üzerine Geroges Hatot ile Bretteau, açık havaya dekorlar kurdular. Makiyajlı aktörleri oynatarak açık havada mizansenli film çevirdiler. Çevirdikleri komik filmler, senaryosu tıpkı **"Kendini sulayan bahçıvan"** a benzeyen basit şeylerdi. Dram

konuları yaptıkları zaman, daha el değmedik şekillerde çalıştılar; meselâ ilk defa tarihi şahsiyetleri sinemada canlandırma yoluna gittiler: Robespierre, Marat gibi Fransız ihtilâlcileri, yahut İsveç kralı XII. Charles, Dük de Guise gibi kimseler perdede gösterildi.

Lumière kardeşler, işi daha çok sinema ve fotograf malzemesi satmağa döktükleri için öyle sahne tertibi filân gibi külfetlere girmiyorlardı. Tek saplandıkları alan, aktüalite alanı oldu, kaldı. Film stoklarını bile sattılar. 1898 den itibaren, havadis filmlerinden başka birşey çevirmediler. Buna karşılık film çekebilecek olgunlukta operatör yetiştirmekle, ilk sinema hiylelerini tatbik etmekle, makineyi kaydırarak film çekmekle (**travelling**) mesleklerine hizmette devam ettiler. Asıl kaydırma (**travelling**), 1896 da, Venedik'te Promio tarafından tatbik edilmişti. Gondolle oteline dönerken, rıhtımın hareketsiz durduğu halde kayık yürüdüğü için kayar gibi görünmesi, bu operatöre makineyi yürüterek konusuna yaklaşmak veya makinesi sabitmiş gibi göstererek konunun kaydığı hissini uyandırmak fikrini vermişti. Böylece, sinema tarihinde ilk defa sabit kamera yerine yürüyen kamera kullanıldı. Eyfel kulesi asansöründe, balonlarda, trenlerde film çekildi. Lumière operatörleri elinde kaydırma işi yalnız dokümanter filmlere mahsus kalıyordu. On sekiz ay sonra, halk sinematograftan usandı; birkaç dakikayı geçmeyen bu hareket halindeki fotografları görmekten bıktı. Boyuna konuya bağlı kalmak, makinenin imkânlariyle kaskatı çevrilmiş olmak sinemayı bir çıkmaza sokmuştu. Bu çıkmazdan kurtulmak için filmin bir hikâye, başlangıcı, gelişmesi ve son olan bir olay anlatması gerekiyordu. Bunun için tek çıkar yol, tiyatrodan faydalanmaktı.

FİLMDE SAHNE TERTİBİ: GEORGES MÉLIÈS

Kendisinden önce başka şekillerde denenmiş olmasına rağmen, sinematograf'ta sahne tertibini başariyle tatbik eden ilk kimse, Georges Méliès'ti.

Konusu acıklı ilk filmler, Ortaçağ tiyatrolarında olduğu gibi, din törenleriyle ilgiliydi ve önce Lumière şirketinin operatörleri tarafından Bohemya'da çekilmişti. Ama bunlardan yalnız Amerika'da bahsedildi. Zaten alelâde şeylerdi. Kişiler,

kocaman dekorların altında âdeta kayboluyorlardı. Bununla beraber, bir Amerikalı, Lumière'in bu dinî filmini on bin dolara satın aldı.

O sırada Georges Méliès, Paris'te Robert Houdin tiyatrosunu idare ediyordu. Ünlü sihirbazın tiyatrosu, Méliès'in idaresine geçince de tarzını değiştirmedi ve hokkabazlık sihirbazlık gösterileriyle şöhret yaptı. Zaten zengin olan Méliès, bu işden hayli kazandı. Lumière müessesesinin **Grand Café**'de verdiği sinematograf gösterilerine hayran kalmıştı. Antoine Lumière'e, oğlunun makinesini satın almağı teklif etti. Baba Lumière "Sinematograf'ta iş yok. Bu temsiller para getirmez insana" diye cevap verdi. Méliès, birkaç hafta sonra Londralı William Paul'den bir projeksiyon makinesiyle ham Kodak kurdelesi satın aldı. İlk filmleri Lumière'le Edison'un yaptıklarını tekrardan, ya da taklitten ibaretti. 1896 da, bu şekilde seksen film çevirdi.

Ertesi yıl, 1897'de, Montreuil'deki arazisinde büyük masraflarla bir stüdyo yaptırması, sinemanın mahiyetini değiştirdi. Sinema hiyleleri, ilkin bu stüdyoyla geniş ölçüde tatbik edilmeğe başlandı.

Sinemada hiyle (**truquage**), göz aldanması veya birbirini takibeden sahnelerin birbirinin devamıymış gibi tesir etmesi gerçeği, Méliès'in düşüne taşına ulaştığı gerçekler değildi. Tesadüfen bu iş aklına gelmişti. Bir gün, Paris'teki Opera meydanında çekilmiş bir filmi seyrederken, bir omnibüsün perdede ansızın cenaze arabası haline girdiğini görmüştü. Biraz düşününce bu değişmenin sebebini keşfetti: Kurdele, alıcı makinede yürümemiş durmuş kalmıştı. Halbuki dışarıdaki manzara değişiyordu. Böylece iki ayrı sahne ayni kurdele üzerine üstüste çekilmişti. Sonra kurdele takıldığı yerden yine dönmeğe başlayınca film bu sefer, omnibüs yerine cenaze arabasını çekmeğe devam etmişti. Esasen sahnede sihirbazlık numaralarına alışık olan Méliès, bu sefer ayni şeyleri sinemada yapmağı akıl etti. Henüz sun'î ışıkla çalışılmadığından, tiyatroda, makine yardımiyle çekemediği hokkabazlık, sihirbazlık sahnelerini Montreuil stüdyosunda rahat rahat ve kolaylıkla çevirdi: **"Kadının Yokoluşu"** filminde, bir duvarın önüne gerilmiş siyah perde fon vazifesini görüyordu. Kadın, iskemlesinde oturuyordu. Hokkabaz tam işaretini yapınca, sinema makinesi bir dakika duruyor, kadın, iskemleyi boş bırakıp gidiyor, o bir dakika esnasında hokkabaz vaziyetini de-

ğiştirmiyor, sonra boş iskemleyle filme devam ediliyordu. 1897 de **Méliès** bu usulle birçok sahne hiylelerini filme aldı. Filmde ayni kurdeleye üstüste sahne basmak suretiyle elde edilebilecek çeşitli tesirleri tesbit etti. Sinemada maket (ufak model ve dekor) kullanmak, bir akvaryom ardından su içindeymiş gibi film çekmek, makineyi kaydırarak film çekmeyi sinema hiylesi hizmetinde kullanmak gibi yenilikler de ilkin onun tarafından tatbik edildi. Sonradan sinema sanatının zaruri ve tabiî şartları arasına giren bu oyunlar, onun filmlerinde bir vasıta değil, sürprizli bir neticeydi. Tiyatroya ait birçok şeyi sinemaya o getirdi: senario, aktör, film için konuya mahsus kıyafet, makiyaj, dekor, perdelere ve sahnelere bölme..

Bunlar içinde meselâ fotograf hiyleleri tiyatroda ancak makineyle elde edilebilecek sonuçları kolaylaştırıyor, basit bir oyunla sağlanabiliyordu. Sinemanın sessiz oluşu da, ona, aktörleri yeni bir yola, tiyatrodan farklı bir yola sevketmek fikrini verdi: yüz ifadelerini mübalâğayla belirtmek. Dekorlarını öyle renklerle boyatıp hazırlattı ki, aktörleri belirgin hale getirmek için hiçbir zaman suni ışık kullanmağa ihtiyacı olmadı. **Star Film** adını verdiği firma, günün en güzel filmlerini yapıyordu. Bunun için muazzam bir sahne tertibatı kurmuştu.

Méliès, tiyatro fikrine bağlı kaldığı için filmlerini tablolara bölmüştür. Ama sahneler, plân değişiklikleriyle birbirini takibetmez. Sinema dilinde **séquence** denilen ayni sahnenin çeşitli görüş açılarından çevrilişi söz konusu değildir daha. Kamera, her tabloyu, sonuna kadar ayni yerden tesbit eder. Büyük plândan ancak tesadüfen faydalanır ve bu sırada görüş açısı kat'iyyen değişmez. Bazı kısa süreli filmlerinde ise bu usulü, kişilerini dev yapılı göstermek için kullanmıştı (**Güliver; Kauçuk Kafalı Adam** filmlerinde). Sahneler, tiyatroda olduğu gibi birbirine bağlanır; hayatta olduğu gibi değil. Sinema tarihi için çok ilgi çekici olan bu ilkel bağlanışlara bir örnek vermek üzere **"İmkânsızlık ortasında seyahat"** filminin iki sahnesini hatırlatalım: birincisinde sahne bir vagonun içidir. Tren durur. Yolcular iner. Vagon boş kalır. İkinci, yani buna bağlı sahnede bir gar görürüz. Halk, treni beklemektedir. Tren uzaktan gelir, perona girer, durur. Kapılar açılır ve bir evvelki sahnede bulunan yolcular, yeniden trenden inerler. Bu seferki görünüş, dışarıdandır ama, zaman bakımından birinci sahneye göre geri gidilmiş olur. Bu göster-

me usulü, 1908 den sonra bırakılmıştır.

1897 de Méliès, gördüğü işin önemini anladığı sırada sinema büyük bir buhran geçiriyordu. Amerika'da Edison, kendi icadının imtiyazını aldığı ve başkalarını dâva ettiği için sermayesi ufak olan şirketler çabucak sahneden çekilmişti. Sinema, Fransa'da ve Avrupa'da da itibarım kaybetmiş bulunuyordu. Bir yardım satışı sırasında projeksiyon makinesinde kullanılan eter lâmbası parlamış, iki yüz kadar insan yanıp kömür kesilmişti. Bu olay, sinemayı tehlikeli bir eğlence haline getirdi. Sonra, yapılan şeyler zaten gara giren trenler, kahvaltı eden çocuklar, fabrikadan boşalan işçiler gibi birbirinin ayni sahnelerden meydana geliyordu. Halk bıkmıştı. O zaman, basında henüz fotograftan faydalanılmadığı, bir fotografı basmak için şimşir üzerine oymak, yani günlerce çalışmak gerektiği için Méliès, sinemayı bu yolda kullanmak istedi. Günün meşhur olaylarını yeniden stüdyosunda canlandırıp filme çekti. Gösterilmesi onbeş dakika süren ilk büyük mizansenli ve yeniden yaratılmış aktüalite filmi olarak **"Dreyfus vak'ası"** nı seçti. O sırada, casusluk isnadiyle muhakeme edilen masum Dreyfus meselesi en buhranlı safhasındaydı (1899). Filmde Dreyfus'ün rütbesinin sökülüşü, avukatına yapılan suikast, karısiyle karşılaşması büyük bir gerçekçilikle hazırlanmıştı. Hattâ bazı sahneler için Méliès, fotograflardan da istifade etti. Bundan sonra birçok büyük tarihi olayları, ya da meşhur romanları, önce tiyatrosunda sahneye koydu, sonra da filme çekti: Jeanne d'Arc (onbeş dakika için beş yüz kişi kullandı), Kırmızı Külâh, Mavi Sakal, Robinsen Crusoe, Gulliver... Bugün bu filmler mahvolmuştur. Yalnız bazı fotografları var. **"Ayda seyahat"** filmi ise sağ salim zamanımıza kadar gelebildi. Méliès, bu filmi çekmek için Jules Verne ile H. G. Wells'in birer romanından faydalanmıştı. Kendisinin ifadesine göre bu film, ona 1.500 altın liraya malolmuştu. Onbeş dakikalık filmin dakikasına 400.000 frank harcanmış demek oluyor ki, 1948 yılında bir fransız filminin bütün sağladığı gelir demektir. Maamafih, hatırlarında, bu rakamı, üç, dört misli büyütmüş olarak söylediğini kaydeder. **"Ayda seyahat"**in başarısı, Lumière'in açık hava mizansenlerindeki üstünlüğünü ortaya koydu. O zamanlar, filmler kirayla verilmez, satılırdı. Bir hesaba göre, 10.000 franka malolan bir filmin sermayesini kapatmak için en az otuz kopyesinin satılması lâzımdı. Bu hal, sinemanın milletlerarası bir sanayi

işi olduğunu meydana koyuyordu. 1900 den itibaren, Méliès'in müşterisi arttı. İngiltere'deki bazı çalgılı gazinolar zaten müşterisiydi. Avrupa ve Amerika'dan da, onun yaptığı filmleri ister oldular. O zamanlar film, reklâm için gösterilirdi. Ya büyük kahvelerde, ya açık havada (damların taraçalarında), ya da büyük mağazaların özel salonlarında, müşteri toplamanın bir vasıtası sayılırdı. Bedava davetiyeler, biletler dağıtıldığı olurdu.

1902 de, sinemaya gerçekten para verenler, seyyar satıcılardı. Bunlar, çeşitli yerlerde mallarını satmak için ayni zamanda film de gösteriyorlardı. Amerika'da olsun, Avrupa'da ve Fransa'da olsun, bu böyleydi. Méliès, Opera'ya gelen bu çeşit satıcıları topladı. Onlara **"Ayda seyahat"** filmini gösterdi. Film sona erince adamlar fiyatını sordular. Bir kopye için yüz elli frank vermek, o zamanki parayla, adamlara çok göründü. Bunun üzerine Méliès başka bir çareye başvurdu. Tuttu bir fuarda âriyet olarak filmini gösterttі. Parlak bir de afiş yaptırmıştı bunun için. Başarı büyük oldu. Haber çabucak seyyar satıcılar arasında yayıldı. Bu sefer Méliès, filmlerini sattıktan başka, sermayesini de çıkardı. Amerika'daki başarı tahminlerin de üstüne çıktı. Méliès, oraya beş altı kurdele ihraç ettiği halde Amerika'da **"Ayda seyahat"** in yüzlerce kopyesi satıldı. O devirlerde telif hakkına riayet edilmiyordu. **Edison, Biograph, Vitagraph** ve **Lubin** gibi kumpanyalar, bu filmi önce negatife çekip sonra diledikleri kadar çoğaltmakta mahzur görmediler. Yine bu kurdele sayesinde, Los Angeles'te ilk daimî sinema salonu açıldı. Bu şehrin bir kenar mahallesine de Hollywood deniliyordu.

Amerika'daki haklarını koruyabilmek için Georges Méliès, Newyork'ta bir şube açtı ve idaresini kardeşi Gaston'a bıraktı. Opera pasajındaki satış bürosu ve acentesi ise, zamanın İngiliz yazarlarınca "dünya film merkezi" diye adlandırılıyordu. Yirminci yüzyılın başında, sahne tertibini icadederek, mizansenli filmler yaparak sinemayı kurtarmıştı. Ama bu hal, kendisinin 1912 de, sefalet içinde ölmesini önleyemedi.

BRİGHTON OKULU

İngiltere'de, sinema öyle pek büyük bir buhran geçirmedi. Avrupa'daki gibi olmadı orada. William Paul başta ol-

mak üzere, öncüler sayesinde, panayırlarda, çarşı pazarda, müzik-hol denilen sayısız çalgılı kahvelerde film gösterilmesine devam edildi. Newyork'ta **Bioscope** adını verdiği kendi icadı makineyle ticaret yapan Charles Urban adında biri vardı. Bu işin imtiyazı Edison firması üzerinde olduğu için ihtira beratı derdinden kovdurulmuştu. O da, İngiltere'ye gelip sinemacılığa koyuldu.

William Paul, ilkin aktüalite filmleri çekerek işe başlamıştı. Sonra aktör kullanmağa başladı. 1899 da da bir stüdyo kurdu. 1903'teyse az çok önemli filmler çevirmeğe koyulmuştu: Mr. Pickwick'in başından geçen bir olay, Pompei'nin son günleri, Kutba seyahat gibi kurdeleler yaptı. William Paul'un yaptığı işlerden en değerlisi, ilk defa açık havada **kaydırma (travelling)** usulüne baş vurması ve bunun gerçekleştirmesi oldu. Picadilly Meydanı'nda otomobil içinden çektiği bir filmle, bu usul sayesinde seyirci üzerinde, kazaya sebep olmadan deli gibi giden bir otomobildeymiş hissini uyandırdı.

Açık hava filmciliği İngiltere'de asıl Williamson ve G. A. Smith taraflarından tam mânasiyle tatbik edildi. Her ikisi de Brighton'da yaşıyorlardı. Plâj fotografçısıydılar. Sonra aktüalite filmleri çekmeğe başladılar. Smith, açık havada birkaç denemeden sonra, Paul'den önce sinema hilesi kullanmağa başladı. Méliès'in yaptıklarını bilmeden, belki ondan da önce ayni kurdeleye üstüste iki resim çekerek **"surimpression"** ve **"superposition"** denilen usulü tatbik etmiş oldu. Buluşuna okadar sevindi ki, hemen bunun imtiyazını aldı. 1898 de çevirdiği, konusunu ünlü Fransız romancısı Alexandre Dumas'dan alarak, **"Korsikalı Kardeşler"** de ayni aktörü iki ayrı kişi gibi ayni kurdeleye çekmekte bu usulden faydalandı. **"Bir hayaletin resmi"**, **"Kül Kedisi"**, **"Faust"**, **Alâattin'** gibi sihirbazlıkla ilgili filmlerde bol bol kullandı.

Lumière şirketinde yetişmiş olan Williamson ise, sahnelerini, Méliès'in yaptığı şekilde, tiyatro sahnesinden faydalanarak tertip etmiyordu. 1899 yılında **"Henley'de yelkenli yarışı"** diye bir film çevirmişti. Burada yedi sekiz sahne birbirini takibediyordu. Meselâ birincisi yelkenlilerin harekete başlamasını; sonraki, yelkenliden **kaydırılarak** sahildeki seyircileri; daha sonraki yarışa katılan yelkenlilerden bir grupu; nihayet kazananın varışını gösteriyor, filmcilikte montaj denilen değişik sahneleri uç uca eklemekle zaman bakımından

süreklilik tesiri elde ediyordu. **"Çin'de bir misyonerliğin hücuma uğraması"** filminde de yine böyle bir sonradan kuruluş görülür. Beş dakika süren bu film dört tabloya ayrılmıştı. Önce saldırganlar misyonerliğin kapısında görülür, kapıyı zorlarlar. Bahçede bir savaş başlar. Papas öldürülür. Balkonda, papasın karısı mendilini sallamaktadır. Bu işaret üzerine sahne değişir. Kralın deniz kuvvetleri işareti görmüşlerdir. Atlı subaylarının komutasında, misyonerliğe yüklenirler. Atlı subay tam zamanında bahçeye girer. Asiler, binayı ateşe verdikten başka, papasın kızını da kaçırmak üzeredirler. Subay kızı kurtarır; denizciler yetişir, Çinlileri süngüleyerek misyonerliği âsilerden temizlerler.

Méliès'in üslûbiyle taban tabana zıt olan bu çeşit film, büyük macera filmlerine **(Western)** yol açmıştır. Bu filmlerin kanavası o zamandanberi hiç değişmemiştir: ihanete uğrayan bir kurbanla kurtarıcıları, montaj sayesinde, birbiri ardına perdede görüleceklerdir. Bu film tarzı, 1900 yılında, İngiltere dışında hiçbir memleketçe henüz bilinmiyordu.

Smith daha ziyade büyük plân resim çekerek çalışıyordu. Lâkin az sonra bu usulün herşeyi ifadeye yaramıyacağını anladı ve Amerikan plânı dediğimiz orta yakınlıkta fotoğraflara yer verdi. Böylece büyük plânla orta ve uzak plânların yer değiştirmesi sinemada gerçek bir yenilik oldu.

Smith, ilk filmlerinde ilim konularını ele almıştı. Sonraları bazı İngiliz halk masallarını ufak bir stüdyoda filme çekti. Ama İngiliz filmcileri genel olarak açık havada film çevirme prensibine bağlı kaldılar. Hem açık havada, Méliès'in kapalı stüdyoda bir türlü başa çıkamadığı boyalı bez dekorlarla sahneleri çeşitlendirmek, sık sık değiştirmek de kolaylaşıyordu. İngilizler, film çekme makinesini bir noktaya çakmaktan da vaz geçtiler. Makine, aktörü gittiği her yerde sürekli olarak takibedebilir hale geldikten başka çeşitli yönlerde de hareket edebiliyordu. Bu devrede acıklı filmler komik filmlerden çok yapılıyordu. **"Posta arabasına hücum"** okadar büyük bir başarı kazandı ki Amerika'da da taklit edilmeğe başlandı. O meşhur Buffalo Bill'ler Kızılderililer henüz gerçek hayattan çekilmiş değillerdi. Bu sebepten, bu tarzda çevrilen Amerikan filmleri büyük rağbet gördü.

İngiltere'deki **Gaumont** şirketinde çalışan Alfred Collins, takipli komik filmleri geliştirdi. Kendisi aslında bir çalgılı kahve oyuncusuydu ama tiyatro kaidelerini bir yana atmayı

akıl etti ve filmde bambaşka usuller kullanmak yoluna gitti. Onun başvurduğu usuller tam mânasiyle sinemaya mahsustu. Netekim **"Otomobilde evlenme"** adlı komedisinde bu usulleri ayni sahne süresince kullanıyordu: Evlenmek üzere kaçan bir çifti bir ihtiyar takibediyor. Kamera, dışarıda alınan sahneyi evvelâ sabit bir noktadan kendi etrafında dönmek suretiyle yanlamasına takibediyor (**panoramik**) ve kaçan otomobili bulup seyirciye gösterince süratle kayarak (**travveling**) otomobile yaklaşıyor. Sonra ayni sahneyi en uzaktan en büyük plâna kadar çeşitli mesafelerden (**sekans**) gösteriyor. Nihayet giriş açısını değiştirip tamamiyle zıt yönden sahneyi tesbit ediyor (**contre-champs**). Böylece, fotografa çekme tekniğinin o zamana kadar bilinen imkânları, takipli bir sahnede bir arada tatbik edilmiş oluyordu. Evlenme sahnesinde parmağa geçen yüzük çok yakından çekilmiş ve iki parmak arasından tekmil kilisenin içi uzaktan gösterilmişti. Bu filmin çekiliş tarihi 1903 tür. İngilizlerin bu dersinden faydalanmak, başka memleketlerde, yıllarca sonra mümkün olacaktı.

Açık hava İngiliz sinemacılığında teknik ilerlemeleri sağlamıştı. Müşterinin rağbeti de konuların daha sosyal ve gerçekçi olmasını kolaylaştırdı.

Collins, acıklı ve ciddî filmler de yaptı. **"Madencinin bir günü"** böyledir. Ondan başka Haggar **"Bir kürek mahkûmunun kaçışı"** nı, Williamson konusu günlük hayattan alınmış **"Bir dilim hayat"** ı; William Paul, henüz bitmiş olan Transval harbini ele alarak İsveçli milyoner kibrit fabrikatörü Kruger'i gülünçleştiren **"Şerefli barış"** ı çevirdiler. Bunları, birçok cemiyet meselelerini konu yapan acı ve buruk filmler takibetti.

Gerçekten hoşlanmak, yeni ve ileri bir teknik araştırmak, cemiyet meselelerini konu yapmak gibi özellikler 1902 sıralarında İngiliz sinemacılığının özellikleridir. Netekim 1903 den sonra bu memlekette sinema yeniden doğmağa başlayınca, belge araştırıcılarının gayretleri, İngiliz sinemasına ayni özellikleri kazandıracaktır. Grierson Rotha David Lean, yahut Carol Reed gibi filmciler, araştırıcılar elbette doğrudan doğruya Williamson, Mottershaw ve Collins'in tesirinde kalmadılar. Sadece İngiltere'de bazı geleneklerin sürekliliğini eserleriyle isbat etmiş oldular.

PATHE'NİN İLK ZAMANLARI

Baba Pathé, Vincennes'da kasaptı. Alsace'lı bir köylü kadınla evlenmiş, dört çocuğu olmuştu. Dört oğlunu da büyük bir tutum tasası içinde büyüttü. Bunlardan Charles çocukluğunda ancak Pazar duasına giderken, o da annesinin eski pabuçlarını giydiği zaman ayaklarının ayakkabı yüzü gördüğünü hatırlar. Bir başka kasap amcanın yanında sıkı bir eğitimden geçtikten sonra küçük Charles'i, cebine bin frank koyup Yeni Dünya'yı keşfe yolladılar. Bir müddet kaldırımcılık, çamaşırcılık ve memurluk ettikten sonra Buenos Aires'te sarı humma çıkınca, Charles, cebinde metelik bile kalmadan memlekete ters yüzüne döndü. Dostlarından biri bu otuzuna basmış evlenmiş kasap dükkânında ayak hizmeti gören adama panayırlarda teşhir edilmek üzere, 1894 yazında bir Edison fonografı gösterdiği zaman Charles bir anda altı aylık ücretini feda edip bu "konuşan makine" lerden bir tane satın aldı. Monthéty panayırında iş görmek üzere hemen Vincennes'dan, bir talikaya atlayıp uzaklaştı. Karısı da, mukavva bir kutuda balmumu silindirleri taşıyordu. Şayet bu silindirler kırılaydı genç evlilerin tam mânasiyle ocağı sönerdi.

Talih Charles Pathé'nin yüzüne güldü. Vincennes'a döndükleri zaman, genç karı-kocanın ceplerinde on Louis altını vardı: bir ayda kazanacakları parayı bir günde kazanmışlardı. Bunun üzerine Pathé kardeşlerin dördü de Seine nehri civarındaki araziye yayıldılar. Charles küçük bir sermaye topladıktan sonra Londra'ya gitti: orada Edison tipinden başka ve çok daha ucuz fonograflar satıldığını duymuştu. Gitmişken William Paul ve Joly tarafından yapılmış kinetoscope'lardan da (penceresine göz uydurup bakınca çevrilen bir manivelâyla içeride hareketli resimler gösteren âlet) satın aldı. Az zamanda kendi hesabına sinema makinesi yaptı. Küçük kardeşlerinin bu başarısı üzerine dört kardeş birleştiler. Sermaye koyup mağaza açtılar. İlk işarette iki kardeş koydukları parayı geri çektiği için, Charles, diğer bir kardeşiyle iki ortak kaldı. **"Pathé Frères"** (Pathé kardeşler) firması kurulmuştu ve mükemmel iş yapıyordu. 1898 yılında Grivolas diye bir adam, şirkete bir milyonluk bir sipariş verdi. O andan itibaren de Pathé kardeşler, büyük sermayeyle münase-

bete girmiş oldular. Büyük sermaye sahiplerinden yardım gördüler. Eski panayırcı, böylece iş adamı oldu çıktı.

Charles Pathé, Chatou'da büyük bir fabrika kurdu "fonograf" silindirleri yapıyor ve dolduruyordu. Derken Vincennes'da, açık havada film çevirmek üzere işe girişti. Fıçılar üzerine tahtalar uzatarak bir sahne kurmuşlar, bu yüksek sedde film çekiyorlardı. Chatou'da şarkılarla fonograf dolduran Alfred Zecca isminde bir çalgılı kahve şarkıcısına, Charles, Vincennes'daki filmlerin sahneye koyma işini havale etti. İşler gelişince de, Méliès'inkinden daha büyük bir stüdyo yaptırdı.

Zecca, Méliès'in yaptığına göre, devrinin en ileri usullerini kullandı. Pathé firması, bu adamın herşeyinden faydalanmağa bakıyordu. Dekorları o yapıyor, senaryoları o yazıyor, filmde başrolü oynuyor, gerektiğinde kamerayı kullanıyordu. Zecca, ilk filmlerinde, herşeyi Méliès'ten aktarmıştı. Fakat daha çok İngiliz sinema okulunun getirdiklerini aşırıyordu. İlk on filminde açıkça Brighton okulunu taklit etmekteydi. Kısa zamanda iş bölümünün lüzumuna iman etti ve çevresine faydalanacağı kimseleri topladı. Panayır yerlerinde film seyredenlerle film oynatanların zevkini kolladı.

Zecca, kendisinden önce çevrilmiş filmleri birer birer ve hemen aynen kopye edip tekrarladıktan sonra bir de o tarzda eserler vermeği denedi. Müşteri gözünde dekor, film için edilen masrafların garantisi olduğundan bir müddet sonra, kısa bir zaman için Vincennes'daki açık hava stüdyosunu bıraktı. Sinema hilelerine dayanan sihirbazlıkla ilgili dört film çevirdi. Bunlarda dekor son derece gerçeğe bağlıydı. Méliès'ten farklı tarafı, film hilesini teknik imkânlar haline getirmesiydi. "**Tünelde aşk**" isimli filminde Zecca, sütnine kılığına giren Liezer'le âşıkdaşlık eder. Üçüncü mevki vagonun penceresinden (boyalı bez dekor) kır manzarası görünür. Bu kır manzarası daha önce, gitmekte olan bir trenden çekilmiş, sonra karanlık odada bu filme ikinci defa basılmıştır. Böylece dekordan vagon yerinde durduğu halde, yürürken çekilmiş manzara yüzünden hareket halindeymiş gibi görünür. Bu usul, çağımızda başka türlü tatbik edilmektedir: önceden çekilmiş film buzlu camdan bir ekrana (**transparent**) aksettirilir ve kişiler bu camın önünde oyunlarına devam ederlerken ayni sahne, müşterek olarak tekrar filme çekilir. Zecca'nın yaptığından itibaren, bu usul bir sinema hilesi, bir hokkabaz-

lık olmaktan çıkmış, sinema dilinin, film tekniğinin bir gereği haline gelmiştir.

Zecca birçok komik film de çekmiştir ama bunlar, az bulunur bayağılıktadır.

Asıl büyük başarısını **"Bir cinayet hikâyesi"** yle kazandı (1901). Olay, 1889 da kurulmuş olan Grevin müzesindeki balmumundan heykellerin maceralarını anlatıyordu. Bu müzedeki balmumu heykeller şu veya bu şekilde tanınmış gerçek kişileri temsil eder.

Onun en önemli filmi **"İsa'nın hayatı"** oldu. Bu filmi çevirmek için başkalarının yardımlarından da faydalandı. Lucien Nonguet, muavini Louis Gasnier, Georges Hatot gibi kimseler, birbirlerine rakip oldukları halde, işlerini yürütemediklerinden Zecca'ya yardımcı olmağı kabul ettiler. "İsa" filminde Nonguet'nin hissesi büyüktü.

1902 de çevrilmeğe başlanan bu film 1905 ten önce bitmedi. Stüdyo'nun imkânlarına göre, çevrilmek üzere kırk kadar tablo tertiplenmişti. Sahneye konuşta bir çeşit ihtişam vardı ve bunu, kamerayı yandan gezdirerek, panorama tarzında sahneyi göstermekle temin etmişlerdi.

Aktüalite filmleri, bilhassa olup bitenlerin sonradan tertiplenmesiyle elde edilen aktüalite filmleri de Pathé'nin bir özelliği haline geldi. Zecca, gerek kendi idare ederek, gerek çevrilmesine nazaret ederek **"Amerikan Cumhurbaşkanı Mc Kinley'in katli"**, **"Papa'nın ölümü"**, **"Dük de Guise'in öldürülüşü"** (Vincennes'da tarihle günlük olaylar birbirine karıştırılıyordu) gibi aktüalite filmleri meydana getirdi. **"Martinique faciası"** bu alanda en başarılı eserlerindendi. Eğer, yanardağın püskürüşü sırasında, makinistlerden birinin suratı, kısa bir an için, dumanlar arkasından görülmemiş olsaydı, dekordaki gerçeklik daha tesirli olacaktı. Bu kısım kesildikten sonra filmin kopyaları binlerle satıldı.

Sinemada 1903-1909 arası **Pathé Devri** olmuştur. Fevkalâde bir işletmecilik anlayışı, Méliès devrinin esnaflık zihniyeti yerine sinemayı bir büyük sanayi haline getirdi. Bu sanayiin bütün dünyaya hükmeden merkezi ise Vincennes'dı.

Pathé şirketinde de, Méliès'te olduğu gibi, bir filmden yirmi kopye satıldı mı, film tekmil masraflarını çıkarıyor, iş deyimiyle, kendini amorti ediyordu. Yani ondan sonraki satışlar hep kârdı. Buna karşılık, Vincennes'da çevrilen filmlerin her biri yüzlerce, bazan binlerce satılıyordu. Her yıl, da-

ha Ocak ayı çıkmadan, satışlar, çoktan bir yıllık masrafları bütün teferruatiyle amorti etmiş olurdu. Onbir ay müddetince satılan filmlerin her metrosu net bir kâr temin ediyordu. Kısa zamanda, günlük seksen kilometreye kadar film satılmağa başlandı. Film işine yatırılan bin frank, yılda on bin getirdi. Charles Pathé, bir müşterisine: **"Sinema, yarının tiyatrosu, okulu ve gazetesidir"** diye yazıyordu.

Panayırlarda, binlerce barakada film gösterilmeğe başlandı. Öyle her biri beslenmek isteyen canbazlar, hokkabazlar, vahşi hayvanlar yerine, halka film göstermek esnafın daha işine geliyordu. Pathé; tam manasiyle sanayileştirdiği bu kendi kendine hareket eden insan hayalleriyle, ücretlerden kısıntı yapmağı sağlamıştı. Tabiî, kopyalar satıldıkça, panayırcılar pay almakla beraber asıl servet Vincennes kasalarına akıyordu. Saltanatları sürdüğü müddetçe Pathé Kardeşler müthiş kâr sağladılar. 1900 yılında 345.000 frank; 1902 de 910.000 frank; 1904 te 1.370.000 frank; 1906 da altı buçuk milyon, 1907 de yirmi dört milyon elde ettiler.

Satış önce Marne-sur-Seine panayırında başlamış, kısa zamanda dünyanın beş kıtasına yayılmıştı. Pathé'nin bir adamı 1902 denberi bıkıp usanmadan dünyayı dolaşıyor, Londra, Newyork, Berlin, Moskova, Brüksel, Petersburg Amsterdam, Milâno, Barselona Kalküta, Varşova Singapur gibi merkezlerde şubeler açıyordu. 1908 de şirketin yalnız Amerika Birleşik Devletleri'nde iki milyon gayri menkulü vardı. Newyork yakınlarında bir de stüdyo kuruyorlardı. 1908 de Pathé'nin Amerika'ya sattığı film yekûnu, birleşmiş Amerikan prodüktörlerinin topunun sattığından iki misli fazlaydı.

Pathé'nin alâmeti olan **Horoz**, her yerde kalabalıkları karanlık salonlara âdeta çekiyordu. Charles Pathé, büyük bir darbe indirmeğe hazırlandı. O zamana kadar gelişme satıhtaydı. Ham filmi alan Pathé, çeviriyor ve çevirdiği filmleri bütün dünyaya yayıyordu. Bu sefer dikine gidecekti. Yani ham filmi kendi yapacak, sinema makinelerini kendi yapacak, filmlerinin gösterildiği bütün salonları satın alarak kendi mülkü haline getirecekti. Bu şekilde, bir sürü kâr, başkalarının kesesine gireceğine onun kesesine girecekti. 1907 de, Fransız meslekdaşlarının "hükümet darbesi" dedikleri bu tasarıyı gerçekleştirmeğe hazırlandı. Bir beyanname yayınlayarak bundan sonra film satmayacağını dünyaya bildirdi. Beş bölgede beş tekel kuruyordu. Çeşitli memleketler ya doğrudan

doğruya Pathé'ye, ya da bu beş tekelden birine bağlanıyorlardı. O zamana kadar filmcilik üç safha takibetmişti: istihsal, yani filmi yapmak; dağıtım, yani toptancılık; işletme, yani perakende olarak film kiralayıp doğrudan doğruya seyirciye gösterme. Charles Pathé, işte bu üçünü de kendinde toplamak istemişti. Bu bakımdan **Eastman Kodak**'ı taklidediyordu. Çünkü bu müessese de küçük çapta ayni şeyi yapmaktaydı: pelikülü, film makinelerini kendi yapar, kendi dükkânlarında kendi satardı. Bununla beraber, dünyada harcanan pelikülün, yani ham filmin yüzde doksan beşi Kodak tarafından yapılırdı. Pathé, yılda bir milyon metre film harcayarak, Kodak istihsalinin hemen yarısını çekiyordu. Kısa bir tahkikata girişti ve kendisine metresi elli santime satılan bu filmlerin aslında iki, üç santime malolduğunu öğrendi. Yani ham film yapıp satmak, sinemacılıktan çok daha kârlıydı. O sırada Alman kimyacıları da yanmaz filmi keşfediverdiler. Bunun üzerine Pathé, rakiplerini bir kenara attı. Büyük ölçüde pelikül yapmağa girişti.

Öte yandan, çevrilen her film üç yüz metrelik bir program olmuştu. Yani üç yüz metrelik bir filmi dolduracak kadar entrikalı senaryolar yapmak gerekiyordu. Charles Pathé, bu işde edebiyat adamlarından, eski şaheserlerden faydalanmağı düşündü. Yazarlar ve edebiyatçılarla sinemacıları birleştiren bir dernek kurdu. Ham filmden yazarın beynine kadar, herşeyi kontrolü altında tutmak istiyordu. Sonunda, altı seneye kalmadan muazzam bir tröst meydana çıktı. Kudretinin sınırı yok gibi görünüyordu. Karşısında hiçbir rakip kalmamıştı. Her gün beş stüdyo aralıksız olarak çalışıyordu. Şubeleri dünyanın her tarafında film sanayiine hükmediyordu. Okadar ki, bugün Hollywood bile, Pathé'nin o zamanki ehemmiyetine erişememiştir. Hoş, o zaman sinema sanayii de bugünkü iş hacmine ulaşmamıştı.

Böyle dev hacminde bir işi yürütebilmek için Zecca umum müdür yapıldı. Çoğu kendisinin yetiştirmesi olan birçok sahneye koyucunun işini kontrol altında bulunduruyor, ya da kendisi onlara yardım ediyordu. Bu adamlar, onun nazareti altında yeni tarz ve üslûplar yarattılar. Bunlar arasında **"Sinema romanı"** denilen hisli aşk hikâyelerinden konusunu almış filmler gösterilebilir. Bu, o zamana kadar denenmemiş bir çeşitti.

1906 yılı, Pathé kumpanyası için sanat bakımından bir

dönüm noktası oldu. O zamana kadar taklit yollyle çevrilen filmler bırakıldı. Konularından fotograflarına kadar orijinal eserler meydana getirilmeğe başlandı. Yabancı filmlerin tesiri silindi. **"Sinema romanı"** denilen âşıkane filmler okadar geliştirildi ki, Danimarka ve Amerikan sinemacılığına tesir ederek oralarda da bu çığırın açılmasına sebep oldu. Komik filmlerde Zecca bir çeşit yeniliğe giderek ötedenberi mizah dergilerinde, almanaklarda görülmeğe alışılmış karikatür tiplerini perdeye çekti. Bu çeşit filmlerde Pathé kumpanyasının ortaya attığı ilk komik yıldız André Deed'dir ki **Boireau** adiyle tanınmıştı. Deed, daha ziyade gag denilen komik tesirine ehemmiyet veriyordu. **Gag** diye gözle görünür komik davranışlara diyorlardı. Meselâ Amerikan filmlerinde o zaman çok görülen suratına reçel veya pasta atmak, kayıp düşmek gibi hareketlerdi bunlar. Deed İtalya'ya seyahate çıkınca yerini Max Linder aldı. Max Linder, ilk defa, gag yerine komik unsuru **çapraşık durumlarda** arayan artist olmuştur. Bordeaux konservatuvarında okumuş olan bu genç sanatçı, zamanın en tanınmış bulvar tiyatrosu olan **Variétés**'de uşak rolleriyle işe başlamıştı.

Max Linder kısa boylu, sıska, âdeta hastalıklı bir adamdı. Vincennes stüdyolarında mektepli rolleriyle film hayatına girdi. Acıklı filmlerde de rol aldı.

1909 a doğru Pathé'nin istihsali öylesine arttı ki, harcanan ve çevrilen kurdelelerin miktarca artışı bunların değerce de elenmesine yol açtı. Eskiden sinema salonları tente gerili çadır veya barakalardan ibaretken artık kapalı salonlar haline gelmiş, bir çeşit sinema- tiyatro salonu doğmuştu. Pathé'nin bu salonlarına her hafta en az bir yeni program yetiştirmek lâzımdı. Sinema seyircisi panayır müşterisi değil, şehirlilerdi. Onların seyredeceği, zevk alacağı eserler yaratmak gerekiyordu. Bu da ister istemez sanatlı filmler çevrilmesine imkân hazırladı.

MİZANSENDE GELİŞME

İlk filmlerde daha çok peri masallarım andıran hârikulâde âlemlere, meçhul dünyalara gökyüzü gezegenlerine ait konularla günlük hayat sahnelerinin seçildiğini gördük. Méliès, en ileri gittiği devirde yapa yapa piyeslerin konularını sinemaya almağı akıl etmişti. Adeta "filme çekilmiş tiyatro"

meydana getiriyordu. Opera ve Opera- komikleri de perdeye aksettirdi: **"Faust", "Faustun lânetlenmesi", "Sevilla berberi"** gibi... 1906 dan sonra Zecca'yla rekabete girişmek istedi ama, yaptığı komik filmlerle çabucak âdiliğe düştü. Çok film yapmak ve bunları satamamak mâli durumunu daha da kötüleştirdi. Kısa süreli bazı çalışmalardan sonra büsbütün iflâs etti. Méliès'i yokeden sade Pathé'lerle rekabet değildi. Yaptığı en iyi filmler bile İtalyanların çevirdiği **Cabiria** gibi, Max Linder'in güzel filmleri gibi eserlerle ayni zamana rastlıyor, hattâ Şarlo ilk filmleriyle büyük bir şöhret kazanmağa, Griffith kumpanyası dünya piyasasını tutmağa başlıyordu. Çocuklar hariç, 1912 seyircisi için Méliès'in filmleri pek birşey ifade etmez olmuş, gayet iptidaî kalmıştı. Newyork şubesi de çeşitli güçlükler yüzünden palamarı çözdü. Birinci Dünya Harbiyle ilân edilen **moratorium**, borçlarını ödemek için stüdyosunun haczedilmesinden onu kurtardıysa da iflâstan ve işi tamamiyle bırakmaktan kurtaramadı. Negatiflerini kiloyla sattı. Bir zamanların şaheserleri olan filmlerinden diş fırçaları, taraklar yapıldı. Bir zamanlar çok zengin olan bu adam, Gar Montparnasse'ta uzun yıllar oyuncak satan bir kulübe-dükkân işletti. 1928 de gazeteciler, Fransız filmciliğinin bu ilk müteşebbisini bu durumda keşfettiler. Şerefine toplantılar yapıldı. Orta halli bir dinlenme evine yerleştirildi. 1938 yılında da orada öldü.

Pathé kumpanyasının Geroges Méliès ten daha azılı rakibi **Gaumont** şirketiydi. "Bilûmum fotografçılık işleri ticarethanesi" sahibi Léon Gaumont uzun zaman sinema makineleri satışını esas, filmciliği ise teferruat kabilinden saymıştı. Kâtibi Bayan Alice Guy, sahneye koyma işlerinde çalışmıştı. Çeşitli tarzlarda filmler çevirdi. Pathé'nin kazandığı başarılar, 1905 te Gaumont şirketini büyük ölçüde sinema işletmeciliğine yöneltti. Yirmi Méliès stüdyosunu içine alabilecek tesisler kurdular. Victorin Jasset adında, Hippodrome tiyatrosunun eski pantomima organizatörü ile Alice Guy işbirliği ettiler. İsa'nın hayatına dair büyük bir film çevirdiler. Önce Jasset'nin, sonra da Alice Guy'nin ayrılışından sonra Gaumont stüdyolarının sanat müdürü Louis Feuillade oldu.

Feuillade, gazetecilikten gelme, uyanık ve çok bilgili bir adamdı. Senaryolar yazarak bu işe girişmişti. Sonra eser sahneye koymaya başladı ve her tarzı denedi. Pathé'nin "darbe" sine benzer bir işe girişerek, Gaumont stüdyoları, 1907-

1908 yıllarındaki iktisadi buhranı küçük zararlarla atlattı. Birçok iş sahipleriyle anlaşıp birleşti. Bazı bankalardan da büyük yardım gördü.

Öteyandan, başka mâli müesseseler, Pathé'nin bir üçüncü rakibini daha destekliyorlardı. **Eclair** film şirketi, iş adamları tarafından kurulmuştu ama, işden anlayan biriyle, Gaumont'un eski adamı Jasset'yle çalışıyordu. Jasset, aktörleri yıllık mukavelelerle şirkete bağlayan, aralıksız çalıştırmalarla onları geliştirerek sinema yıldızı dediğimiz sanatçı tipinin ilk örneklerini hazırlayan birinci adam oldu. **Eclair** şirketinde **Nik Carter** serisini çevirerek yine ilk defa, gelecekte çok rağbet görecek olan, konulu polis filmi yapma usulünü ortaya attı. Gerçi film kahramanını Amerikan polis hikâyelerinden almıştı ama, olayları tamamiyle kendi uydurmuş, kahramanını Paris yakınlarına getirmişti. Yüz metre boyunda olan bu küçük filmler dünya ölçüsünde başarı kazandı. Baş rolü oynayan aktör Liabel, **Nik Carter** adiyle meşhur oldu ve dünyanın dört bucağından yüzlerce aşk mektubu almasına herkesten çok kendi şaştı.

İngiltere'de sinema, hâlâ ilkel şeklini muhafaza ettiği için, sanayileşen şirketler karşısında git gide sönerken, Pathé ve belli başlı iki rakibi Gaumont'la Eclair, hep birlikte dünyaya hükmetmeğe başladılar.

İngiliz sinemasının piri William Paul, Méliès gibi, modası geçmiş bir tarza, fuar ve panayır filmciliğine saplanıp kaldığı için hernekadar sonradan bazı sosyal konulara eğilmişse de belini doğrultamadı. Zaten İngiltere filmciliği, sanki hiç değişmemek istermiş gibi, ulaştığı noktada kalmıştı. Meselâ Haggar'ın çevirdiği **"Life of Charles Peace"** (Charles Peace'in hayatı), zabıta vak'alarından çıkarılabilecek filmlerin en iyisiydi. Komik filmlerde de ulaşılan derece aşılamıyordu. Clarendon'un çevirdiği **"Payment's day"** (Ödeme günü) ya da **"Baby"** (Bebek), Şarlo'yu haber veren hareket komikliğiyle doluydu. Bu filmde bir delikanlı, ister istemez, bulduğu bir bebeği alır. Sonra ondan kurtulmak ister. Sokağa bırakır olmaz, atar olmaz, boğar olmaz, barut fıçısının üstüne kor, havaya uçurur, gene kurtulamaz çocuktan. Ciddiye alınmasına imkân olmayan bu çocukça zulüm hareketlerini başka filmlerde de, meselâ **"Nursery Rhymes'** ve **"Punch and Judy"** **Kadın ve kukla** da da görürüz. Hepworth'un hazırladığı **"Rover tarafından kurtarılmış"** adlı kurdele, acıklı eserlerin gü-

zel bir örneğiydi. Bu filmde bir köpek, küçük bir kızı kurtarıyordu. Filmin yüzlerce kopyesi kısa zamanda satılmıştı. Böyle toptan satış Pathé için esaslı bir kaideydi ama, İngiltere'de seyrek görülüyordu. Hepworth, İngiltere'de 1908 sınırını aşabilen tek filmci oldu. Panayırlara eser hazırlayan Haggar'la Mottershaw, tasfiyeye uğradılar. Smith'le Williamson ise işi teknisiyenliğe döktüler. Öbür firmalar film yapmaktan vazgeçip başkalarının yaptıklarını dağıtmakla yetiniyorlardı. Geriye bir Charles Urban kaldı. Londra'ya yerleşmiş olan bu Amerika'dan göçme adam **mise-enscène** (sahneyekoyuş) denen şeye hiç mi hiç inanmıyordu. Lumière devrinden yetişme bir adamdı. Sinema ticaretinde **"Dünyayı gözünüzün önüne seriyoruz"** sözünü kendine düstur edinmişti. Bu bakımdan bütün istihsal gücünü aktüalite ve büyük röportaj filmlerine verdi. Muhabirleri okyanusları aşıp kıtaları dolaştılar. 1905 Rus ihtilâlini yerinde tesbitten tutun da günün bütün mühim olaylarını filme çektiler. Nihayet firma, Londra'nın şarkılı kahvelerinden birinde, ilk ilimle ilgili uzun eserini halka gösterdi. Profesör Martin Duncan'ın hazırladığı: **"Görünmeyen âlem"**.

Charles Urban'ın en esaslı rakibi **"Nerde birşey olursa Barker oradadır"** sözünü kendine düstur edinmiş olan Barker adında cesaretli bir operatördü.

Barker, aktüalite filmciliğini o hale getirdi ki, Liverpool'deki at yarışlarının birincisini ve yarışın kendisini, Londra'ya gelirken hususî vagonunda banyo edip basarak o akşam Londra'da gösterecek dereceye ulaştırdı.

Pathé, Urban'ın arayı açmasına meydan vermedi. İlimle ilgili eserler yapabilmek için Martin Duncan'dan daha iyilerini elde etti. Dünyanın dört bucağından muhabirlerinin gönderdiği aktüalite filmlerini Paris'teki hususî bir sinema salonunda **"Pathé journal"** (Pathé gazetesi, aktüaliteleri) adı altında, başlı başına bir program teşkil edecek tarzda halka gösterdi. Bu merkezden, Pathé jurnalleri bütün dünyaya dağıtılır oldu. 1908 yılından itibaren de Pathé jurnalleri dünya piyasasına doğmuş oldu. Urban, aktüalite filmlerini bir yana bırakarak Smith'le birleşip başka maceralara atıldı. Tabiî renklerle boyanmış ilk filmi, **"Durbar of Dehli"** yi gürültülü bir şekilde ortaya attı. Bu iş için de birçok şubelerini başka firmaya devretti.

İngilizlerin rekabeti Pathé'yi telâşlandırmıyordu. Ama başka memleketlerde esaslı rakiplerin doğduğunu görüyordu. 1903'te Japonya'da, 1908 de Çin'de, 1902 de İspanya'da, 1906 da Hollanda'da, 1908 Polonya, Finlandiya, Portekiz'de, Çekoslovakyada başlayan filmcilik hareketleri gerçi önemli değildi. Almanlar az film yapıyorlardı, Ruslar keza. Ama İtalyanların filmciliği hızla gelişmedeydi.

Rusya'da sinema, Gontcharov'un bir senaryosuna dayanılarak yapılan **"Stenka Razine"** filmiyle başlar, diyebiliriz. Konularını tarihten edebiyattan ve halk hayatından alan eserler meydana getirilmişti.

1906 da, Danimarkalı Ole Olsen'in çevirdiği **"Aslan avı"** filminde, hayvanat bahçesinde emekliye ayrılmış çok yaşlı bir aslan, avcılar tarafından sahiden öldürülmüş ve filme çekilmişti. Hayvanın parçalanması, derisi yüzülmesi tamamiyle gerçekte olduğu gibi gösterildiği için halkın pek ziyade ilgisini çekmişti. Bu filmde rol alan aktörün daha sonra çevirdiği tarihi eserler de halk tarafından tutulacaktı.

Fakat, Fransız filmciliğine en esaslı rakip, İtalyanlardı.

1896 da ilk defa Filoteo Alberini adında bir İtalyan, bir film çekme makinesinin ruhsatını aldı. 1905'te **"Roma'nın zaptı"** diye, içinde bol bol figüran bulunan kalabalık bir film çevirdi. Bu filmde, 1870 olaylarını yeniden canlandırıyordu.

Kurduğu küçük şirket **"Messina zelzelesi"** ni yerinde tesbit ederek büyük kâr sağladı ve **"Cinès"** adını aldı.

İtalya'da sinema geleneği yoktu. Yüksek ücretle Fransa'dan işe yarayacak insanları getirtiyordu. Operatörler, dekoratörler, Vincennes stüdyolarından Roma'ya aktarılarak ötede henüz piyasaya sürülmemiş filmleri bile yeniden çevirmeğe başladılar. **"İtala"** şirketi, Pathé'den komik André Deed'i de ayarttı. Pathé'nin eski fotografçısı Ambrosio, burada operatör olarak çalışmağa başladı. Daha ilk anda **"Pompei'nin son günleri"** ni çevirerek Romalıların o büyük mizansenlere düşkünlüklerini gösterdi. Yeni bir sahneleştirme okulunun öncüsü oldu. Konuları Shakespeare'den, Dante'den Dumas Père'den alınmış soylu filmler meydana getirdi.

Amerika da uyanmağa başlamıştı. Edison, bir müddet Avrupa filmlerini tekrar tekrar basarak geçindikten sonra açılan dâvalar yüzünden bu işin yürümeyeceğini anlayınca eski aktüalite filmleri operatörü Edwin S. Porter'i stüdyolarının müdürlüğüne getirdi. Birleşik Devletlerde değerli film-

leri, o sıra, yalnız bu adam çevirebildi. Konulu film, montaj ve benzeri teknik ilerlemeleri İngiliz ve Fransızlardan görerek başariyle tatbik etti. **"Great train Robbery"** (Büyük tren soygunu) adlı filminin konusu gerçi Mottershaw'nun bir eserinden alınma, değiştirilmeydi. Gerçi filmin dekupaji okadar mükemmel değildi. Ama konuya yepyeni bir özellik getiriyordu: **Far West** denilen, Amerika'da batı bölgesinin keşfedilmesine, medenileştirilmesine ait, bugün bile işlene işlene tüketilememiş bir çığır açıyordu. Porter, burada alelâde bir zabıta vak'asını sanki o sırada olmaktaymış gibi yeniden şekillendiriyor, o zamana kadar Fransız filmcilerinin genel olarak takibettikleri tiyatroyu filme çekme tarzını bırakıyordu. İngilizlerin açtığı ve Zecca'nın takibettiği yolu takibediyordu: Bazı sinema hilelerini, teknik bir özellik haline getirmişti.

Porter'den başka Mac Cutcheon da çeşitli macera (**Far West**) filmleri çevirdi. Amerikan sinemacılığının bu ilk devrinde, sahneye koyuş bakımından en önemli araştırmaları **Vitagraph** müessesesi yaptı. Kumpanya, uzun zaman eserlerin rejisörlüğünü de yapan Stuart Blackton idaresindeydi. 1905'te **"Raffles Gentleman Cambrioleur"** (Kibar hırsızın kaldırdıkları) filminin başarısından sonra **Vitagraph** şirketi, birçok filmi birden hazırlamaya yeter büyüklükte bir stüdyo kurdurdu.

Blackton, rejisör olarak herşeyden faydalandı ve stüdyonun sanat bakımından müdürü durumuna geçti. İtalya'dakilerle ayni zamanda, Shakespeare'in belli başlı piyeslerini sinemaya aktardı. 1908 de Blackton, Amerikan sinemasının gerçek sanatta ilk ve en önemli teşebbüsüne, yeni bir seri filmle girişti: **Gerçek hayattan sahneler...** O zamana kadar Amerikan sinemasında, yerlilik dolayısiyle yalnız kovboy filmleri başarılı sayılırken bu seri, sanat değerini sade işden anlayanlara değil, halka da kabul ettirdi. Teknik alanda, **"Amerikan plânı"** adı verilen göğse kadar yakın plânda çekilmiş sahnelerin sistemli bir şekilde kullanılmış olması, bu usulün o adla başka memleket sinemacılığına da girmesine yol açtı. İlk defa bir grup halinde birleşen aktörlerin sade, ciddî oyunları; senaryo hazırlayanların her türlü sahte tiyatro numaralarından vazgeçip günlük hayata ykalaşma ve tabiîleşme gayretleri hayret ve takdir uyandırdı. **Vitagraph,** böylece, Griffith'in başarısını hazırlıyor, ilkin İngiltere'de,

ama pek acemice tatbik edilmiş olan montaj meselesini bir sistem haline getiriyordu.

Vitagraph'la birlikte Edison ve **Biograph** şirketi de Newyork'ta stüdyo kurdular. **Selig** şirketi aynı şeyi Şikago'da yaptı. **Essanay** şirketi ise **Far-West** macera filmleri üzerine çalışıyordu. Tabiî dekor ortasında film çevirme işlerine bu sırada girişildi. İlkin Newyork veya Şikago yakınlarındaki kasabalarda işe başlandı. Ama çabucak Florida'ya, Büyük Tuz Gölü'ne, Kaya Dağları'na, hattâ Kaliforniya'ya kadar uzanıldı. Başarısının gururu içinde, Avrupa, bu Amerikan öncülerinin gayretlerinden habersiz görünüyor, bu gayretleri küçümsüyordu.

İŞLETME VE SANAT FİLMİ YAPMA TEŞEBBÜSLERİ

1902'de, panayır yerleri dışındaki sâbit sinemalarda koltuk sayısı, bütün dünyada, ihtimal yalnız **Gaumont Palace** sinemasındaki koltuklar kadardı. Ama panayırlarda sinema işletmesi alabildiğine gidiyordu. Yüzyılın başında, seyirci, daha yeni yeni film seyretmenin tadına varıyordu. 1900 de Newyork'taki bazı çalgılı gazinolar, artistlerin grevini önlemek, böyle bir ihtimal karşısında boşalmamak için birkaç haftada sinema salonu haline sokulmuştu. Fakat programı dolduracak film kıtlığı yüzünden, kazandıkları başarı, ümidedilen gelişmeye ulaşamadı.

Panayır yerlerinde de, halkın kanıksadığı numaralar yerine, ileriyi gören bazı iş adamları, çadırlarını, barakalarını, birinci mevkii kırmızı kadife kaplı sıralardan, ikincisi de ayakta duracak yerlerden ibaret sinema salonu haline soktular. Bu teşebbüs öylesine süratle yayıldı ki kısa zamanda Avrupa'nın her memleketinde, Amerika'da, eğlence yerleri böyle derme çatma sinema haline girdi. Fonograf, bu salonlarda orkestra yerini tutuyor, bir izahçı da, filmdeki konuşmaları veya olayları halka açıklıyordu. İngiltere'de her sanayi müessesesinin bir **Music-Hall**'ü vardı. Bu Müzikhol'ler, Fransa'daki **Café-concert** (çalgılı kahve) lere, **Vaudeville**'lere, Amerika'daki **Smoking-Concerts**'lere bedeldi. Sinema, çabucak bu muzikhollerin programına girdi. Yavaş yavaş bu yerler, sadece film gösteren sinema salonu haline geldi. İngiltere, sinema salonu sayısı bakımından başta gelen memleketti. Kısa zaman sonra Birleşik Amerika, İngiltere'yi geçti.

İki iş adamı, Pennsilvania maden bölgesinin merkezi olan Pittsburg kasabasında, 1905'te bir dükkân açtılar ve film göstermeğe başladılar. Kısa zamanda dükkân salon haline geldi. Maden işçileri burayı doldurdu. Öyle ki sabahın sekizinden gece yarısına kadar yarımşar saat süren programlarla ayni filmleri sürekli olarak göstermek gerekti. Sinema tarihinde bu mühim bir olaydı ve altın'a değilse de **nikele hücum**

devrini açıyordu. Amerika'da nikel diye, beş cent'lik (beş kuruş) paraya diyorlardı. Bu da, sinema salonlarına girmek için ödenen ve hiç değişmeyen bir fiyattı. Pittsburg'taki başarıdan sonra iş gelişti. Böyle **"bir nikel"** e girilen salonlar çoğaldı. Bunlara **Nickels Odeon** adı verildi. Tek fiyat usulü, ucuz olmasına rağmen, işe yatırılan sermayenin azlığı yüzünden, ölçüsüz nisbette kâr sağlıyordu. Bir salonun bir günlük kârı, çok hallerde yepyeni bir sinema salonu açmağa yetiyordu. **Nikel Odeon**'lar seyircilerini cemiyetin en alt tabakasından, bilhassa o sıralarda her yıl en az bir milyon olan göçmenlerden seçiyordu. Fiyat sistemi bu sonucu doğurmuştu. İngilizceyi ya hiç ya da iyi bilmeyen bu insanlar tiyatroya gidemedikleri için sinema onlara tek eğlence oluyordu. Bazan ayni insan, bir ayda iki yeni sinema salonu daha açabiliyordu. Bir kişi etrafında zincirlenen bu salonların yüzü bulduğu haller vardı. Çığ hıziyle büyüyen kâr, böyle yüzlerce sinema salonu işleten kodamanlar doğurmuştu. Fox'lar, Laemle'ler, Zukor'lar başlı başlarına birer kuvvettiler.

Bunlardan Carl Laemmle bir Alman göçmeniydi. Yirmi yıl, Wisconsin'de bir kasabada hayatını kazanmağa uğraşmıştı. Kırk yılda biriktirdiği para birkaç bin dolardan ibaretti. Şikago'da parasını yatıracak bir iş ararken **Nickel Odeon**'lar dikkatini çekti. Dört yıl sonra, bu çeşit sinema salonlarının kıralı olmuştu. Elbise boyacısı Fox, deri tüccarı Macar Zukor, bisiklet tamircisi dört Warner kardeş hep bu yoldan, yani sinema sayesinde zengin oldular.

1905 başlarında Birleşik Devletler'de on tane sinema salonu ancak varken 1909 sonunda bu salonların sayısı on bini aşıyordu. Bugünse, Amerika'da sinema salonları onbeşbinden yukarı değildir. O devirde, Fransa'da iki, üç yüz sinema vardı. Dünyanın kalan kısımlarındaki salonların topu birden ya iki ya üç bin civarındaydı. İşletmecilik alanında Amerika'nın üstünlüğü yıkıcı oldu. Bir Fransız filmi Fransa'da on kopye satılıyor ve Fransa dışı için elli kopye daha basılıyorsa, yalnız Amerika'ya iki yüz kopye göndermek icabediyordu.

Edison, lâboratuvarlarında 1891-1894 arasında yaptığı keşifler dolayısiyle ham pelikül ve işlenmiş pelikül inhisarını elinde tuttuğundan ister kendileri imal etsinler, ister dışarıdan ham veya işlenmiş film getirsinler, o vakte kadar böyle iş yapanların hepsi Edison müessesesine senede bir milyon doları bulan bir hisse vermek zorundaydılar. Charles Eastman

gibi bir ham film kralı ise, serbest rekabete taraftardı. Edison'un film sanayiini sınırlayan ve gelişmesini baltalayan tekelciliğine karşılık, ham film israfı temeline bağlı bir gelişme politikası gütmek, bu sebeple de rekabeti körüklemek istiyordu. Gerçi bu hal, **Ansco** gibi kendisine rakip kurumların da gelişmesini sağlayacaktı ama, Eastman, bunu, Edison tröstünün yaptığına tercih ediyordu. O sıralarda Amerika'ya üstün durumda olan Avrupa piyasasını da gözden uzak tutmuyordu.

Gerçekten sinema, 1907-1908 yıllarında, kısa, ama şiddetli bir iktisadî buhran geçirmedeydi. Büyük firmalar işlerin durgunluğunu önlemek için gösterilmiş olan filmlerin hemen tahribedilmesini ileri sürüyorlardı ki yenileri yapılabilsin. Bir kısmı ise film satmak yerine kiralama usulünü mecburi kılmayı düşünüyordu. Hiç kimse işin içinden çıkamazken İngiltere'den gelen bir davet üzerine filmciler büyük bir toplantıya hazırlandılar. İlk toplantılar, o zamanın film merkezi olan Paris'te başladı. Amerikan tröstü Avrupa sinemacılarını tasalandırıyordu. Ama azar azar bu mesele ikinci plâna düştü. Eastman ise, Paris kongresine katılacağını bildirdi. 2 Şubat 1909'da toplantı, Méliès'in başkanlığında açıldı. Charles Pathé, geç katılmakla beraber, bütün Avrupalı imalâtçıların bulunduğu kongreye geldi. Amerikalılar, toplantıda müşahit durumunda kalmağı tercih ettiler. Değişik şartlara bağlı olduğu için geçirdikleri buhran da hayli çeşitli olan elli şirket bu kongrede temsil edilmişti. Şartların değişikliği ve çeşitliliği, teklif edilen tedbirlerin de şu memlekete iyi gelirse ötekine elverişli olmamasına yol açıyordu. Uzun tartışmalardan sonra pek de kesin olmayan bir anlaşmaya varıldı. Biricik kesin sonuç, işlenmiş filmin satılması usulünden vazgeçmekti.

Panayırlarda film oynatanlar, film yapanların bu kararına şiddetle itiraz ettiler. Bu anlaşmaya karşı bir Dünya Film Oynatanlar Kongresi toplayacaklarını ilân ettiler. Mücadele için yardım kampanyasına girişeceklerdi. Yardım kampanyasında sadece yüz on frank toplayabildiler. Onların teşebbüsünden önce Pathé, Méliès'e gönderdiği kısa ve küstahça bir mektupla zaten yıkılmaya mahkûm bu anlaşmadan ayrıldığını bildirdi.

Eastman'ın bizzat Avrupa'ya gelişinin sebebi başkaydı. Almanların bulduğu yanmaz filmin mahiyetini anlamak is-

tiyordu. Basının ve polisin yardımiyle yapılan mücadele sonunda yanmaz film kullanmak zoru ortaya atıldı ve bu filmin geleceğine inanmayan **Kodak** şirketi böylelikle saf dışı bırakıldı. Alman birliği, bir yandan **Ansco**'yla anlaşırken sanayici Rochester de, Paris'te, başlıca müşterisi Pathé'nin bir yanmaz film fabrikası kurmağa hazırlandığını öğreniyordu.

Eastman, hemen Vincennes'daki idare heyetini toplantıya çağırarak tehditlere girişti. Ama Pathé sıkı bastı ve karşılığında herşeyini kendi yapacağını açıkladı. O zaman Paris'in en kudretli avukatı Raymond Poincaré'ye baş vurup da giriştiği işin çıkar yol olmadığını öğrenen Georges Eastman, **Kongre**'den istifa etti. Avrupa filmcileri böylece serbest rekabete düşmüş oldular. Herbiri kendine bir kurtuluş yolu aradı ve çoğu, bunu yeni bir seyirci yaratmakta bularak **sanat filmi** yapmağa yöneldi.

O tarihlerde herkes sinemanın artık mahvolduğuna hükmediyordu. Karanlık salonlar boşaldıkça boşalıyor, iflâsa gidiyordu. 1908 buhranında, filmlere **mevzu bulma güçlüğünün** de payı vardı.

Sinema, bir konuyu anlatırken; on dakikalık zamana karışık bir entrikayı, kişilerin ruh hallerini sığdırayım derken sadece ve ancak olayın hikâyesini anlatmış olabiliyordu. Bunu yapmak için de gayet ilkel çarelere baş vurmak durumundaydı. Sinema dili, ifade imkânı, tekniği çok basitti. Yetersizdi. Hele filmlerin birbirini taklidetmesi, önüne geçilmez bir hastalık halini almış, seyirciyi gerçekten bezdirmiş, bıktırmıştı. Konularda icat kıtlığı vardı. Senaryo yazma işi hemen hemen bedavaya denecek kadar az bir ücretle işsiz yazarlara, eski aktörlere, başarısız gazeteci veya reklâmcılara havale ediliyordu. Durum karşısında edebiyattan ve tiyatrodan medet umuldu.

Bu çare akıl edilince, 1906 dan sonra, İtalya'da **"Pompei'nin son günleri"** çevrildi. Birleşik Amerika'da **"Neron'un Roma'yı yakışı"** gibi konular, Shakespeare'in eserleri ele alındı. Danimarka **"La Dame aux Camélias'** (Kamelyalı Kadın) ı yarattı. Pathé, **"Yazarlar ve Edebiyatçılar Sinema Derneği"** ni kurdu. Lafitte kardeşler en büyük Fransız yazarlarına, Anatole France, Jules Lemaitre, Henri Lavedan, Jean Richepin, Victorien Sardou, Edmond Rostand gibi tiyatro yazarlarına görülmedik konular ısmarladı. Fransız Tiyatrosu **(Comédie française)** artistlerini, Mounet-Sully, Le Bargy, Albert

Lambert ve Sarah Bernhardt gibi kimseleri oynattı. Onların kurduğu **Sanat Filmi** şirketi gerçi çabuk iflâs etti ama, ilk sinemacıların tanınmamış kimselere dayanmalarına karşılık, sinema sanatına yıldızlar saltanatını getirdi. Bunun üzerine Pathé, Gaumont ve Eclair, sanat filmleri yapmaya başladılar. Doğrudan doğruya, ya da dolayısiyle, André Antoine'ın yetiştirdiği kimselerin mizansenini tatbik ettiler. İkinci Meşrutiyet'ten sonra Türk Tiyatrosunu (**Darülbedayi**) kurmak üzere İstanbul'a da gelmiş olan Antoine, 1916 ile 1924 arasında birçok film çevirmiş ve filmleri başka memleketlere de tesir etmişti: **"Korsikalı kardeşler"** (1916), **"Suçlu"** (1917), **"Deniz işçileri"**, **"Toprak"** (1921), **"Arlezyalı kız"** (1922) bunlardandır. Hepsi de tanınmış yazarların eserlerinden sinemaya aktarılmıştır. Antoine bu filmlerde kendi tiyatro görüşünü sinemaya tatbik etmiş, içeride olduğu gibi dış sahnelerde de tabiî dekordan faydalanmıştı. Tiyatro anlayışı, filmlerini bir yeni gerçekçiliğe (**néo-réalisme**), bir sanat filmi anlayışına götürecekti. Ama onu izleyenler, kendisinin sadece sahne anlayışına bağlı kaldılar. Antoine sinemanın gerçek kurallarını araştırmaya başlamazdan on yıl önce filmciliğe girişmiş oldukları halde, hocalarının maksadını anlamadılar.

Bu görüş, başka memleketlere de yayıldı. Danimarka, İngiltere, 1912'den sonra Žukor'un ortaya attığı **"Famous players in famous plays"** (Tanınmış oyunda tanınmış aktör) prensipine bağlandı. Zukor, bu hükmiyle, Amerika'da Hollywood anlayışının tohumunu ekmişti.

FRANSIZ SİNEMASININ 1909-1914 ARASINDA GELİŞMESİ

Lumière zamanında kural, dakikalık film yapmaktı. **"Ayda seyahat"** bir makara süresindeki filmi, **Neckel Odeon'**larsa üç yüzmetrelik filmi kabul ettirdi. O devirde film, bir çeyrek, yirmi dakika süren bir hikâye anlatıyordu. Olayı daha iyi anlatabilmek için de zaman zaman film durduruluyor, yazı gösteriliyor, ya da filmin içinde levhalarla konunun gelişmesi, birkaç kelimede açıklanıyordu. Daha eskiden, biri durur, perdede gösterilen, konuyu özetlerdi. 1908 e doğru, bu usul bırakıldı. Yazı tercih edildi.

Bu gelişme, teknik gelişmeyle beraber yürüdü. Lumière

zamanında perdeye akseden filmdeki pullaşma, titreklik seyircinin gözünü fena halde yorardı. 1900 den sonra projeksiyon makinesinin önünde dönen örtücü pervane dört kanatlı olarak kullanılmağa başlanınca bu gibi kusurlar düzeldi ve artık bir makara boşaldıktan sonra, yani bir çeyrekte bir ara verilmeye başlandı. Hiç değilse Avrupa'da, bu uzunlukta film yapmış olmak bir ilerlemeydi. Gece programları, artık yarım saati aşmış bulunuyordu. Tiyatro kadar sürecek programlar tertiplenmeğe doğru gidiliyordu.

Programların, daha sonra filmlerin uzatılması, film kiralama sayesinde mümkün olmuştu. Günde bin metreden on bin metreye yükselen gösterme uzunluğunu karşılamak, Pathé için, yabancı memleketlerden film getirtmekle kabil olmuştu.

1910-1914 arasında, bu gibi sebeplerle film yapma işi artmıştır. **Yazarlar ve Edebiyatçılar Sinema Derneği,** Guggenheim ve Pierre Decourcelle taraflarından sanki Pathé şirketine senaryo yetiştirmek için idare ediliyordu. Şirketin baş sahneye koyucusu Albert Capellani, emri altında bulunan kimselerle birlikte haftada bir film çeviriyordu.

Capellani, bu dernekte **"Beyaz eldivenli adam"** filmiyle dikkati çekmiş ve başarı kazanmıştı. Bundan sonra içinde Racine in **"Athalie"** si, Zola'nın **"L'Assommoire"** ı (Öldürülen yer) de bulunan, tanınmış eserleri filme çekti. Decourcelle, üçyüz yazarla işbirliği ederek, filmlerini tanınmamış sanatçılardan kurduğu bir heyete çevirtti. Sarah Bernhardt, Réjane gibi yıldızlar, kendilerine tiyatro gibi yüksek para getirmiyen stüdyolara arasıra, tenezzül ediyorlardı.

Capellani'nin ilk önemli başarısı **"L'assommoire"** oldu. Film, o zamana kadar görülmemiş uzunlukta, yani üç bobin kadardı (sekiz yüz metre). Hemen arkasından Eugène Sue'-nün **"Paris esrarı"** nı çevirerek bu uzunluğu 1500 metreye çıkardı. 1912 de ise, Capellani, Dernek hesabına Victor Hugo'-nun **"Sefiller"** ini dört devre, dokuz kısım halinde çevirip ulaşabileceği son noktaya varmış oldu. Bu filmin uzunluğu beş bin metreyi aşmıştı. Gösterilmesi beş saat sürüyordu. Reklâmlara inanmak gerekirse iki yüz bin franga malolmuştu. Başarı okadar büyüktü ki, 1912 den sonra Pathé, Hugo'nun bu romanını sık sık filme almaktan geri kalmadı. Bu film, Amerika'da da büyük bir zafer kazandı ve taklidedildi.

"Sefiller" deki olaylar, birbirinden ayrı halde gösteril-

mekteydi. Bazı sinema salonlarında ise, bu ayrı olaylar birbiri ardına ekleniyor ve sinema, bütün geceyi tek filmle bitiriyordu. Capellani, bundan sonra Zola'nın **"Germinal"** ini çevirdi. Bunun boyu iki bin sekizyüz metreydi.

Yalnız ne var ki, filmin boyca uzaması, Capellani'ye yeni bir üslûp sağlamıyordu. 1914'te hazırladığı, yine Hugo'nun **"Doksan üç"** adlı eseri, ne tiyatro, ne de sinema güzelliğine, özelliğine sahip olduğundan bir sıra canlı tablo olmaktan ileri gidemedi.

Pathé, prodüktörlerden negatifin metresi beş on franga film satın alıyordu. Zecca bu fiyata, bir zamanlar onun bütün işlerini götürü olarak yapardı. Ama devir değişmişti. 1910 da Zecca, sadece Pathé'nin birçok film yapıcılarından biri olarak kalmıştı. Böyle olduğu için, bir hayli film çeviriyordu. Çevirdiği filmler, gayet acıklı dramlardı.

Pathé hesabına film hazırlayanların aşılmaz bollukta eser vermeleri 1912 yılına kadar sürdü. Ondan sonra, **Gaumont**, şirketi, başa geçti. İş alanında Gaumont'un ileri adamı Feuillade oldu. Modası geçmeden önce sinema hilelerini bir yana atıp, **güzel film** yaparak **sanat filmi**'ne rekabete girişti. Reklâmcılar da bu teşebbüsü desteklediler. Vitagraph'ın "Gerçek hayat sahneleri" ne, "Hayat, yaşandığı gibi' başlığı altında büyük bir Gaumont serisine girişerek rekabet etti. Aslında Feuillade'ın gerçeğe bağlılığı tam ve mutlak değildi. Amerikan filmlerinde oynayanların o kusursuz tabiiliğini taklidediyor, buna karşılık yine o filmlerdeki fikirsizliği, hiç değişmeyen sevda hikâyesini, aşkın üstünlüğünü, tatsızlığını kendinden uzak tutmağa uğraşıyordu. Bu seride cemiyet tenkidini denedi. **"Engerekler"** dedikoducuları, **"Beyaz fare"** iki yüzlüleri, **"Yün çorap"** cimriliği hicvediyordu. Uzun zaman birinci sınıf sanatçılarla çalıştı. André Luguet gençliğinde onunlaydı.

İster Gaumont stüdyolarında olsun, ister Paris'in kenar semtlerinde, büyük rejisör, sekiz dokûz yüz metrelik uzun filmlerini iki üç günde tamamlayıveriyordu. Komik filmler için bir günün öğleden evveli kâfi geliyordu. Bu şirkette yıldızlar, ayda bin frank almak üzere üç yıl için mukavele yapmışlardı. Dekorcular, marangozlar, eserleri sahneye koyanlar, operatörler gbi, artistler de aylıklı memurdular. Herhangi bir filmde rol almağı reddedemezlerdi. Bu sebepten acıklı bir filmde başarılı görülen bir yıldıza pekâlâ komik bir film

de çevirtilebilirdi. Butte-Chaumont'daki büyük fabrikalarının kapısında, Léon Gaumont, elde kronometre, saat sekizden beş dakika geç gelen rejisöre bakışlariyle yıldırımlar yağdırarak beklerdi. Haftada bir, çevrilen filmlerin gösterilişinde hazır bulunur, bazan da o filmi çeviren adama gayet sakin bir sesle: "Eh, artık kendinize başka bir iş aramanız zamanı gelmiş... Vezneye uğrayıverin" dediği duyulurdu. Bu dikkatli idare sayesinde, hiçbir zaman bir filmin maliyeti metresi on franktan yukarı çıkmazdı. Eğer çevrilen komik bir filmse onun da metresi yüz meteliğe gelirdi. Metresi elli franga malolan bir üstün film ise (**superproduction**) nâdirattandı.

Gaumont kumpanyasında çalışan Léonce Perret, hem aktör, hem rejisördü. Feuillade'a üstün tarafı, fotograflara daha özen göstermesiydi. Suni ışığı seyirciye tesir edecek şekilde kullanabiliyordu. Yakın plân resimlerini daha sistemli daha faydalı hale getirmişti.

1911 yılı başlarında Fransa'nın her yanında şöyle afişlere rastlanıyordu: Siyah pelerinli, yüzü maskeli bir adam, bir ayağını Paris şehrinin üstüne koymuş, elinde de hançeri, ortalığı tehdit ediyor... Üç yıl boyunca, her ay, Pierre Souvestre ve Marcel Allain, üç yüz seksen iki sayfalık romanlar yazarak kahramanlarının maceralarını dünyaya yaydılar. Altı yüz bin sayı basılan bu hikâyeler yirmi dile birden çevrildi. Öylesine yayıldı, öylesine meşhur oldu ki, halka kötü tesir etmesinden, zabıta vak'alarının artmasına sebep olmasından ürkenler, bu rezilce romanların menedilmesi için hükümete başvurdular.

Feuillade, adı **Fantoma** olan bu korku kralının maceralarından ilkin beş film çevirdi. Bu hikâyelerin gerçeklik hissini verebilmesi için yazarların başvurduğu çareyi gözönünde tutarak Paris ve yakınlarını bol bol dekor diye kullandı. Filmin olayında sürati sağlamak için de sahneleri seksen metreden uzun çevirmedi. **"Gerçeğe bağlı ve uygun bir tesir yaratmak, esere en gerekli mânayı kazandıracak sadeliğe, tesirin en yükseğini elde ederek ulaşmak"** bu filmlerde takibettiği yoldu. Fantoma rolünü oynayan René Navarre öyle başarı kazandı ki, günde birkaç yüz mektup almağa, sokağa çıktığı zaman sahici gürültü patırdılara sebep olmağa başladı.

Fantoma'nın gördüğü rağbet, kısa zamanda Amerika'da taklit edilmesiyle sonuçlandı. Aslında, onun başarısını Jasset'nin çevirdiği **Nick Carter** serisi hazırlamıştı. Jasset, filmin

kesilip tekrar eklenmesi işini düzene koydu. Stüdyo sahneleriyle açık hava sahnelerini sırayla tertipledi. **"Hayat kavgası"** serisi için çok güzel fotograflar çektirdi. Eclair kumpanyası **Nick Carter** serisi tutunduktan sonra tefrika romanlarını filme çekmekle yetindi ve kendini o alana verdi. Hayali çok geniş olan Jasset, bir yandan film çevirirken bir yandan senaryosunu hazırlardı.

Jasset, gerçi o filmlerde ustalık göstermişti. Lâkin bütün çalışması bunlardan ibaret kalmadı. Zola tarzında gerçekçi konuları da büyük ustalıkla filme çekti. Bugün hemen bütün filmleri harabolmuştur. Elde kalan fotografları, filmlerinin üstünlüğünü isbata yetiyor. 22 Şubat 1913 de, iş başında öldüğü zaman eserini kendinden sonra devam ettirecek kuvvetli bir takım meydana getirmiş bulunuyordu. Bununla beraber elli bir yaşında ölüm tarihi, aşağı yukarı Fransız filmciliğinin de çözülmeğe başlaması tarihini İtalya ve Danimarka sinemacılığı iyice gelişirken malî sebeplerle sanat yoksunluğu birleşip Fransız filmciliğinin kuyusunu kazmağa başlamıştı. 1914 savaşı ise, iyice hesabını gördü, sayılır.

KUZEY OKULLARI

Kuzey ülkeleri içinde en önce Danimarka'nın sinema alanında bir varlık göstermesinin sebebi, bu memlekette 18. yüzyıldanberi tiyatro hayatının çok gelişmiş olmasıdır. Bu sayede, kurulan stüdyolara bol bol aktör, dekorcu, sahneye koyucu bulmak mümkün olmuştur. Üstelik orta ve kuzey Avrupa piyasaları Danimarka filmlerine tamamiyle açık bulunuyordu. Ole Olsen'in ilk çevirdiği **"Aslan avı"**, daha sonra çevrilen **"Danimarka prensi"**, **"Hamlet"**, **"Kamelyalı Kadın"** gibi filmler memleket dışına gönderilmiş değildi. Ole Olsen'in kurduğu **"Nordisk"** şirketi ancak 1910-1911 yıllarından itibaren dış piyasaya sunulabilecek eserler verdi.

Viggo Larsen, Almanya'ya gitmiş, orada Polonyalı aktris Wanda Treuman'la güzel bir çift meydana getirerek birçok filmler çevirmişti. İlkin **"Terör devrinde bir evlenme"** yi çevirterek işe başladı. Ondan sonra, yaptığı filmler birbirini kovaladı. Sinemanın her tarzını denedi. **"Dansözün aşkı"** filmiyle, Asta Nielsen gibi dünya çapında bir yıldızı ortaya çıkardı. Asta Nielsen sade Danimarkalı olarak değil, dünya yüzündeki sinema yıldızları içinde de bu derece geniş bir şöhret

kazanmış olan ilk sanatçıydı "İskandinavya'nın Sarah Bernhardt'ı" diye tanınıyordu. Berlin'de olsun, Petersburg'ta, Paris'te, Londra ve Newyork'ta olsun herkes onun filmlerini görebilmek için âdeta yarışıyordu. Genel olarak filmlerinde, Asta Nielsen, daha çok zamanının konularını temsil ediyordu: aşklar, ihanetler, vicdan azapları, v.s. Herşeye üstün olan ihtiras, yüzündeki tragedya sanatçılarına mahsus ifadeyi belirtmeye yarıyor, çizgileri derinleşiyor, bakışları mânalanıyordu.

Asta Nielsen, Olaf Fonss, Betty Nansen, Lily Beck, Else Frölich gibi sanatçılarla, o zamana kadar orta Avrupanın alışık olmadığı bir âlem doğmuştu. Meselâ bir ip canbazı kıza âşık oldukları için Brandeburg subayları düello ediyorlar, bunak bir milyoner canbaz olmağa karar veriyor, hanımlarının şatosu yanarken, vazifeleri gülmek olan palyaçolar gözyaşı döküyor, çingeneler düşesleri kaçırıyorlardı. Bu şiddetli sevgilerin yanısıra herkes, her an bir tehlikenin tehdidi altında bulunuyordu: kendisini aldatan karısını, aldatılan koca, otomobiliyle bir ağaca çivileyerek yamyassı ediyor; şatonun sarayında kontla metresi bir yıldırım çarpmasiyle ölüp gidiyorlar; değirmen ateş alıyor; bankerin konağı dinamitle atılıyor; fener bekçisinin kızını ayartan kont, kum dalgaları altında can veriyordu.

Viggo Larsen'den sonra **Nordisk** şirketinin filmlerini yapan Auguste Blom, bilhassa bu çeşit acıklı konularla ün salmıştı. Urban Gad, az sonra onu da geçti. Nihayet Holger Madsen, güzel fotograflara gösterdiği özenle, zevk ve bilgisiyle, inceliğiyle hepsini gölgede bıraktı. Çoğu zaman da tehlikeli konularda film çevirdi: **"Morfinomanlar"**, **"Tayflar"**, **"Esrarlı dostluk"** gibi. **"Esrar dalgası'** filmi Danimarka'da menedildiği halde Birleşik Amerika'da çok büyük rağbet gördü. Holger Madsen, daha 1914'te makineyi hareket etirmekten, ayni sahne içinde değişik görüş açılariyle fotograf çekmekten alabildiğine faydalanıyordu. Sinema sanatının dilini, Gariffith'ten on yıl önce bu gelişmeye ulaştırmıştı.

Danimarka filmciliği, böyle yaşanılan dünyanın dışında bir âlem yaratmakla Hollywood'un bazı unsurlarını hazırlamış oluyordu. Netekim, ileride Hollywood, Danimarka'dan **Vamp** tipini ve **öpüşme**'yi sinemanın iki temel unsuru haline getirmek üzere aktaracaktı. **"Femme fatale"** (Uğursuz kadın) tipi uzun zaman, bilhassa romantiklerdenberi edebiyatın

iyisinde de, kötüsünde de sürünüp durmuştu ama, ilkin 1908 de İtalyanlar, o da tesadüfle, bu tipi perdede canlandırdılardı. Asıl Danimarka'dır ki, bu kadını gerçek bir tip haline getirdiler ve sinema dünyasınca kabul edilen **Vamp** adını taktılar. Bu kadın, öylesine Danimarka malıydı ki, bunu Amerika'ya kabul ettirebilmek için aktris Theodosia Goodman, kendine perdede Danimarkalıya benzer bir isim bulmak zorunda kalmıştı: Thēda Bara...

Bu şimal ülkesinin **vamp**'ı öpüştü mü, rezalet damgasını yiyordu. Fransa'da Danimarka filmlerini uzun müddet **fazla cüretli, kepazece** buldular. Çünkü bu filmlerde dudaklar birleşiyordu. Birinci dünya harbinin arifesinde, bir Alman gazetecisi şöyle yazıyordu: **"Öpüşmeler sinemaya benzedi. Öyle çarçabuk kucaklaşmakla yetinilmiyor, eskiden olduğu gibi, Dudaklar uzun zaman şehvetle birleşiyor ve kadın, kendinden geçerek başını arkaya atıyor".**

İngilizlerin **"Happy end"**, Fransızların **"La fin heureuse"** dedikleri mesut bitiş, Danimarkalıların icadı değildi. Hamlet'in diyarında aksine, filmlerin konuları acıklı, karamsar sonuçlarla bitiyordu. Bununla beraber Danimarka filmlerinin büyük başarısı, birçok Alman film yapıcılarını Kopenhag'a topladı. Bunlar epey film çevirdiler. Böylece, savaştan önce, Danimarka sineması hayli ilerledi. Hattâ August Blom, **Titanic** vapurunun batışına ait feci sahneyi stüdyosunda canlandırdı. Ünlü Alman yazarı Gerhardt Hauptmann'ın bir eserinden konusunu aldığı **Atlantis**'i çevirdi. Bu kayıp, daha doğrusu batık ülkeye ait konu, sonraları sık sık ele alınacaktı. Sesli film icadedilip de Stan Laurel ve Oliver Hardy çıkıncaya kadar saltanat sürmüş olan Pat-Pataşon (Doublepatte et Patachon) komik tipleri de yine bu devirde ortaya atıldı.

Birinci Dünya Harbi patlayınca, Orta Avrupa memleketleri Danimarka filmlerini sömürürcesine çektiler. Bu hal, o filmlere karşı boykot ilân etmiş olan İttifak Devletleri'nin müşteri olmaktan çıkmasını telâfi etti. Danimarka filmleri olmasaydı, belki de Alman stüdyoları kapılarını kapamak zorunda kalırdı. Bununla beraber Danimarka sinemacılığının son günleri gelmiş çatmıştı. Asta Nielsen'le Urban Gad uzun zamandanberi Berlin'deydiler. Ağır Alman sanayii Münih ve Berlin'de dev gibi stüdyolar kuruyordu. Netekim bir kısmı İsveç'e göçmüş olan filmciler, 1918 den sonra dağıldılar. Danimarka sinemacılığı da yavaş yavaş söndü. Ama İsveç sine-

masının doğuşunu hazırladıktan sonra.

İstokholm deki belli başlı firma **Svenska**'ydı. Bir çeşit sesli sinema işletmesi için kurulmuştu. Ama ilk başarısı **"Göçmen"** adlı sessiz bir film oldu. 1909 da bu şirketi kuran ve filmlerini yapan Magnussen, 1912 de Sjöström ve Stiller adında iki aktörü rejisör olarak tuttu. Stiller **"Kara maske"** diye bir polis filmiyle işe girişti. Bu filmde, **"Morfinomanlar"** adlı Danimarka filmiyle şöhret yapmış olan aktris Lily Beck oynuyordu. Bu ilk filmlerde Danimarkalıların konularını taklid ettikten sonra, İsveçliler mahalli konulara döndüler. Lars Hanson, Gösta Ekman, Richard Lund gibi ünlü sanatçılar yetiştirdiler.

Bu sıralarda ise Almanya'da bir tutam küçük şirketten başka birşey yoktu. Bunlar da hayli dağınık bölgelerdeydi. Ancak Birinci Dünya Harbine doğru, Viyanalı bir bankanın desteklemesiyle **Pagu** gibi büyücek bir şirket kuruldu. Max Skladanowsky adında bir mucit, bir film müessesesi kurdu. Aktörü de, rejisörü de kendisiydi. 1905'te **"Orlean bâkiresi"** ni çevirdi. Düzenli bir çalışması yoktu. Oscar Messter adında bir başka öncü, daha bol ve daha değerli eserler yaptı. 1902 de **"Salome"**, 1906 da **"Meissen çinileri"** gibi eserler verdi. Hiçbirşey yapmamış olsa, Henny Porten'le ilk Alman sinema yıldızını ortaya çıkarmış oldu.

Alman sinemacılığı ancak 1910 dan sonra az çok uyanmaya başlar. Bununla beraber, yapılan filmler ortanın üstüne yükselmemiştir.

Birinci Dünya Savaşının hemen öncesinde, gelecekteki Alman filmciliğinin sanatla ilgili yönü kendini belli etmeğe başladı. **Pagu** şirketi, edebiyat ve sahne alanında şöhret yapmış kimseleri sinema alanına çekmeğe niyetlendi. Ünlü rejisör Max Reinhardt, altı yüz bin marklık bir kontratla bağlanıp şirkete değerli birkaç film sağladıysa da bunların pek öyle ticari kâr sağladığı söylenemez. **"Venedik geceleri,"** **"Bahtiyarlar adası"** gibi filmler bunlardandı. Danimarkalı Stellan Rye, bazı denemelerden sonra **"Praglı öğrenci"**yle Berlin'de ilk önemli eserini verdi. Yirmi bin marka çıkan bu eser operatör Guido Seeber tarafından Bohemya'da çekilmişti. Max Reinhardt'ın belli başlı birkaç oyuncusundan biri olan aktör Paul Wegener de bu filmde rol almıştı. **"Penceresiz, kapısız ev"** filmini de yaptıktan sonra, Stellan Rye 1914'te, savaşta öldü. Açtığı yolda Paul Wegener senaryo yazarı

Henrik Galeen'le birlikte ilerleyerek gerçeğe bağlı bir dekor, tabii dekor ortasında romantik geleneklerden hareket eden ifadeci çığıra girdiler ve savaş sonrası Alman filmciliğinin öncülüğünü yaptılar.

Almanya'da olduğu gibi, Danimarka sineması Rusya'da da büyük tesirler yapmıştı. Ruslar ilkin konularına varıncaya kadar **Nordisk** şirketinin eserlerini taklidediyorlardı. Sonra sonra kendi yazarlarının eserlerini filme çekmeğe başladılar. Bu devirde, İvan Mosjoukine gibi birkaç şöhretli aktör yetişti.

Finlandiya yeni yeni meydana atılırken o zamanın bağımsız bir devleti olan Lehistan'da Pola Negri gibi bir yıldız yetiştiriyordu. Sessiz filmin belli başlı çehreleri Kuzey ve orta Avrupa'da belirmeğe başlamıştı.

İTALYAN SİNEMASI

İtalyan sineması birdenbire yükselmiş, inanılmaz bir zenginliğe ulaştıktan sonra yine yıldırım çarpmış gibi gerilemiştir. **"Roma'nın alınışı"**, **"Pompei'nin son günleri"** gibi ilk filmler yeni yeni teşebbüslerin şekillenmesine yol açtı. Geniş bir dekor ortasında büyük ve ihtişamlı eserler sahneye koyma yoluna gidildi. İtalya, İlkçağ tarihinin yatağıydı. Çok zengin tabiat ve tarih dekoru vardı. Memleket küçük, ama nüfusça kalabalıktı. Açık havadan, figüranlardan bol bol, kolayca faydalanmak kaabildi. İtalyan sinemasının sanat teşebbüsü daha 1912 de başlamıştı. Ambrosio ilk defa **"Quo Vadis"**i o sırada çevirmiş, Pasquali **"Spartacus"**'u, Giuseppe de Liguoro **"Odysseus ve Cehennem"**'i hazırlamışlardı. Yine o devirde, Piero Fosco takma adını alan mühendis Pastrone **İtala** şirketi hesabına birçok acıklı veya komik filmin çevrilişine nezaret ettikten sonra büyük ölçülerle sahneye koyduğu **"Troya'nın düşüşü"**'nü hazırlamıştı. Bu film için bir şehrin gerçek istihkâmlarını yaptırmış, dev ölçüsünde bir beyaz at kurdurmuş, yüzlerce figürandan faydalanmıştı.

"Troya'nın düşüşü" milletlerarası ölçüde başarı kazanınca eski Roma tarihine dayanan büyük dekorlu filmler birbirini kovaladı. Pasquali **"Julius Caesare"**'yi, Guazzoni **"Messalina"**'yı, Ambrosio **"Kartaca esirleri"**'ni çevirdiler. Bununla beraber çağdaş konular elden bırakılmış değildi.

Bir yandan eski konular tekrarlanıyordu. **"Pompei'nin son günleri"** bir film için o zamana kadar harcanan en yüksek parayla, yani bir milyon altın frank harcanarak bir daha çevrildi. **Az** sonra, **Cinès** şirketi, yeni bir **"Quo Vadis"**le bu rekoru aştı. Guazzoni'nin hazırladığı eserde Roma'mn yakılışı, arslanlara atılan hıristiyanlar, Roma'nın sefahat ve ziyafetleri, Neron, başında gül çelengiyle bir Petrone, herşey Sienkiewicz'in eserinde olduğu gibiydi ve film, o eser gibi bütün dünyada hayranlıkla karşılandı, büyük bir sanat eseri sayıldı.

Kısa bir zaman sonra Foscou'nun çevirdiği **"Cabiria"** daha değerli bir eserdi. Sinema tarihinde bir dönüm noktası teşkil etti. Eserin senaryosunda şair Gabriele D'Annunzio'nun imzası bulunuyordu. Ama baştan sonra kadar Fosco - Pastrone tarafından yazılmıştı. Hattâ D'Annunzio'nun yazdığı diyaloglar, konuşmalar, şatafatlı edasiyle bugün bize son derece gülünç görünmektedir. Filmin hikâyesi gayet karışıktı. Ayni derecede karışık ve ustalık isteyen bir beceriklilikle sahneye konulmuştu. Filmde sinemanın her türlü imkânından, serbestliğinden, kolaylığından faydalanılmıştı ki bu, Griffith'e de tesir etmiştir. Dekorlar, sırf **"Cabiria"** filmi için yaptırılmıştı. İtalya'da, Méliès'in yaptığı gibi çerçevelere bez gerip boyamakla dekor yapılmıyordu. Gerçekte olduğu gibi, yani kalınlığı belli, hakiki duvarlar örülüyordu. Dekorlardaki bu şatafatlılık ve figüranların bolluğu, filmin çekilişine, görüş açılarına da tesir etmişti. Kumpanyanın Pathé'den aldığı İspanyol operatör Segundo Chomon, o zamana kadar stüdyoda tatbik edilmemiş bir usulü kullanmaktaydı: Film çekme makinesi bir arabaya bindiriliyor, dekorlara paralel olarak gezdiriliyor, bu da canlılık hissini artırdığı için tesiri daha büyüyordu. Bazan da tekmil sahneyi dolaşıp dekorun bir kısmı önünde duran belli başlı kişilerin üzerine çevriliyor, orada tesbit ediliyor, onları yakın plânda gösteriyordu. Pastrone, kendi keşfettiği, hiç değilse stüdyoda ilk defa kullandığı bir usulün imtiyazını elde etmişti. **Carello'nun (travelling,** yani kaydırma dediğimiz şey) kullanılışında İtalya, bütün öteki memleketlerden ve tabii Amerika'dan önce davranmıştı.

Pastrone, suni ışıktan da sanat maksadiyle büyük faydalar elde etti. O zamana kadar güneş ışığı tesirini elde etmek için kullanılan elektrikten **contre - lumière** (ışığa karşı resim) de faydalandı.

"Cabiria" da halkın heyecanını uyandıracak birçok noktalar da vardı tabii: yangınlar, savaşlar, Roma donanmasının yokedilmesi, Baal tapınağında kurban edilen çocuklar, v.s. Kalabalık rolleri canlandırmak için, bilhassa tarihi kişilerde, birçok tanınmış aktör kullanılmıştı. Ama filmin bütün başarısı iri kıyım bir Cenovalı'ya, Bartolomeo Pagano'ya ait oldu. Bu güçlü kuvvetli adam, **Cabiria**'da Maciste (Masist) rolünü yapıyordu. Bu rolde öylesine başarı kazandı ki, asıl adı unutuldu. Masist diye şöhret yaptı. Bu şöhret yüzünden de büsbütün başka, o günlük konularda bir seri Masist filmi çevrildi. Bu filmin başarısı, daha değerli olduğu halde **"Sperduti nel Buio"** (Karanlıklarda kaybolmuş)un şöhretini gölgeledi. Halbuki cemiyetin iki zıt tabakasını tasvir eden bu film son zamanlara kadar hayranlarından bir film tenkitçisi tarafından gösterilmekteydi (1944). **Neoréalisme**'in doğuşunda tesiri olduğu da muhakkaktır.

Gerçekçilik, daha doğrusu **vérisme** (hakikatçilik) Nino Martoglio'nun çevirdiği filmlerin de özelliğiydi: Zola'nın **"Thérèse Raquin"**i bu görüşle sinemaya alınmıştı. Bir yandan Roma anlayışındaki büyük ölçülerle sinema yapmak geleneği yerleşirken öte yandan yeni eğilimler beliriyordu. Nino Oxilia'nın **"Demir madeni"**, **"Ölüm yarışı"** gibi eserlerinde Danimarka filmciliğinin günlük hayattan alınmış dramları, tesirini belli ediyordu. Bu üslûp, Pasquali'nin **"Uçurumun dibinde"**, **"Tahtın basamakları"**, **"Morfin"**, **"Geçmişin gölgesi"**, **"Çingene ihtirası"** gibi filmlerinde kendini göstermedeydi.

1914'ten itibaren büyük tarihi sahneler ortasında çağdaş hayatın acıklı tarafları İtalyan sinemasını kapladı. Bu devrin eserlerinde Henri Bataille'ın tiyatrolariyle D'Annuzio'nun romanları epey faydalı olmuştur. Piero Fosco, **"Cabiria"** dan sonra Bataille'ın meşhur eserini, **"Ateş"**i çevirdi. Filmin o zamanki meşhur yıldızı Pina Menichelli'ydi. İtalyan sinemasına yıldızlar hükmediyordu. Daha 1914'ten önce bunların bir film için aldıkları ücret yüz bin altın frangı geçiyordu. İki üç milyon frank alanlarsa istisna teşkil etmiyorlardı. Reklâmcılığa verilen değer, yıldızların sayısını artırmakta gecikmedi. Bugün bile hatırlanan bazı isimleri sayalım: Lyda Borelli, Maria Jacobini, Mary - Cléo Tarlarini, Francesca Bertini, Lina Cavalieri... Bu yıldızların tesiri, onlara hayran olan gençlerin, kapıları dibinde intihar etmelerine kadar varıyor-

du. Bu çoşkunluk, İtalyan sinemasını 1915'ten itibaren çökertmeğe başladı. Görünüşe, reklâma, şöhrete bel bağlamak, değerce yüksek eserlerin doğmasını önledi.

Bu çöküntü ortasmda, macera filmleri bir süre daha parıltısını korudu. Mario Caserini, "**Hayaletler treni**"ni çevirdi. Bu tarzın büyük mütehassısı, eski bir saatçi, sinema artistliği yapan ve film çeviren Emilio Ghione olmuştu. 1918 de çevirdiği "**Kül rengi Fareler**"i aşağı yukarı Feuillade'ın "**Vampirler**"ini andırmakla beraber çok şahsi bir eserdi. Bilhassa Torino şehri yakınlarının harikulâde fotoğraflariyle dikkati çekiyordu. Ghione, "**Don Pietro Caruso**" gibi, "**Mavi Kontes**" gibi birçok filmi hem çevirdi, hem başrolünü yaptı. Muhakkak olan kabiliyeti ve çalışmaları ise İtalyan filmciliğini düşmekten kurtaramadı.

Memleketin güç bir savaşa girmiş olması, sinema sanatı üzerinde de tesirini gösterdi. Mütarekeden sonra dış pazarları elde etmeye çalıştıysa da, doğmakta olan Hollyvood, çoktan oralara yerleşmişti. Sağlam bir iktisadi teşkilâta bağlanmış olan Berlin, İtalyan sinemacılığiyle kolayca rekabet haline girmişti. Tam bu sırada Faşistlerin Roma'ya yürüyüşleri, İtalyan filmcilerine en kesin darbeyi indirdi. Yirmi beş yıl kadar kendilerine gelemediler.

GRİFFİTH VE AMERİKAN SİNEMASININ DOĞUŞU

1908 sıralarında Edison'un kurmuş olduğu tröst, yani şirketlerin tek elden idaresi, tam yolla ilerliyordu. Bu tröste bağlı her büyük kumpanyanın bir trupu, bir de filmi yapan, sahneye koyan adamı vardı. Bunların ücreti yıllık olarak ödeniyordu. Haftada üç, dört film yapıyorlardı. Her film en çok bir bobin oluyor, masrafı birkaç yüz doları geçmiyordu. Ancak tröstü idare edenler bir noktayı unutmuş gibiydiler: filmlerin bukadar ucuza maledilmesi, ellerindeki bütün imtiyazlara rağmen, rakip firmaların doğuşunu da kolaylaştırabilirdi. Netekim öyle oldu: Kessel ve Bauman, birkaç bin dolarla yeni şirketler kurdular. İki yüz dolar masraf ettikleri her film, kendilerine on kat kâr bırakıyordu. Bunların macerası da **Nickel Odeon**'ların kurucularından, Carle Laemmle, Fox veya Zukor'dan farklı değildi.

Kendilerine **"Bağımsız"** adını veren bu yeni iş adamları, film yapanlar, biraz fazla ücret vererek tröstün teknik elemanlarını da kendi taraflarına çektiler: William Ranous, Paul Panzer **Vitagraph**'tan, Edwin Porter Edison'dan ayrıldı. Bunlar, halkın zevkini, tröstünü kurmuş olan kodamanlardan daha iyi bildikleri için hoşa gidecek filmlerle işe başladılar. Panzer, Power hesabına **"Buffalo Bill"**in hayatını çevirdi. Film, altı ayda elli bin dolar sâfi kâr bıraktı. Öteyandan tröste dahil kumpanyalar, **Nickel Odeon**'lara haftada iki, ya da üç yeni program yetiştirebiliyorlardı. Bu sinemaların sahipleri, menfaatleri icabı, yeni filmler elde edebilmek için ister istemez **"Bağımsız"**lara başvurdular.

Kennedy, **Nickel Odeon**'ların ahlâka aykırı davranışları aleyhine basını kışkırttı, sansür koydurmak istedi, birdenbire kanunların tatbikçisi kesiliveren bir kısım zabıta kuvvetleriyle bağımsızlara bağlı sinema salonlarını kapattırmağa kalktı ama, nafile. Avrupa kıtası kadar kocaman, geniş bir ülkeye yayılmış binlerce **"bağımsız"**la savaşmak kaabil değildi. Âciz kaldı. Bunun üzerine Tim Mac Coy'un idaresindeki hususi teşkilâtını, yeni yeni film yapmağa başlamış kimseler

aleyhine seferber etti. Tabii bu çare biraz daha tesirli oldu: film banyo edilen küvetlere asit dökülünce, negatifler harab-oluyordu. Kameralar havalanıyor, kovboy rolüne çıkan aktörlerin kulakları dibinde sahici kurşunlar vızıldıyordu. Hele figüranlar arasına karışan kışkırtıcıların çıkardığı kavgalarda yaralılar, ölüler bile görüldü. Kennedy, eski efendisinin usullerinden faydalanmıştı: Rockfeller de, rakip firma **Standard Oil** kumpanyasiyle mücadele için bu kumpanyanın petrol nakleden borularını dinamitle haya attırmamış mıydı? Hiç değilse, Eastman'ın idaresinde ham film yapanlar, tröste bağlı oldukları için belki "**Bağımsız**"lar üzerinde kesin üstünlüğü sağlamağa yardım edebilirdi.

Lâkin bu sefer de Lumière fabrikalarının Brulatour tarafından idare edilen Amerika şubesi karşılarına çıktı. "**Bağımsız**"lara kilometrelerce ham film sattı. Hattâ, şubenin sattığı film miktarı, köhnemiş Lumière fabrikalarının Lyon şehrinde elde ettiği miktarı kat kat aşıyordu. Aslında, "Lumière" etiketi vurulmuş olan bu ham film kutuları, Rochester'den gelmeydi. Orada (Amerika'da) yapılıyordu. 1911'de Eastman kendi mallarının başkasına satılarak o başkasının damgasiyle ithal malıymış gibi piyasaya sürülmesinden ibaret bu hiyleyi keşfedince, resmen tröstten istifa etti. Brulatour'u da, satış işleri dairesine umum müdür yaptı. Brulatour, patronunun fikrini almadan, onun yaptığı filmleri, rakip firmalara bol bol satmış, mükemmel bir iş başarmıştı. Buna karşılık, Edison tarafından bulunan **Selig, Vitagraph, Kalem, Biorgraph** gibi kumpanyalar, **Bağımsız**lara karşı savaşlarına ciddi ciddi devam ettiler.

Şikago'da halıcıyken, albay Selig, dev gibi stüdyolara, terzihanelere, örnek lâboratuvarlara sahip olmuştu. Kumpanyasının ihtisası "**Western**" (macera, kovboy) filmleri yapmaktı. Kurduğu trupun aktörleri, Birleşmiş Devletleri dört dönüyor, güneşli tabiat sahneleri arıyorlardı. 1908 başlangıcında, operatör Thomas Persons'la rejisör Francis Boggs, Lons Angeles'in kenar mahalleleri yakınına yerleştiler. Niyetleri, işsiz bir sihirbaz - hokkabaz'la "**Kont de Monte - Cristo**"yu çevirmekti. Birinin "Kokino ormanı" diye ad taktığı berbat bir yerde derme çatma bir stüdyo kurdular (Aslında, Kaliforniya'da bu bitki yetişmez). Selig, Başkan Roosevelt'in Afrika'daki avlanmasını canlandırabilmek için stüdyosunda vahşi hayvanlarla film çekti. Afrika sahneleri canlandırdı.

Bu çeşit filmle birlikte eski bir süvari çavuşunun **Tom Mix** adiyle maceralarını çevirdi. Tom Mix pek meşhur oldu. Hemen bütün dünyada halk edebiyatına maledildi. Bugün bile, çocuklar bu adı gayet iyi bilirler.

Vitagraph kumpanyasında Stuart Blackton, halkın seviyesinden daha üstün eserler vermek üzere tanınmış kimselerin hayatını esas aldı: **"Musa"**, **"Napolyon"**, **"Lincoln"** gibi büyükleri filme nakletti. Napolyon birkaç bin dolara maloldu. **Vitagraph** kumpanyası bu film için Avrupa'ya vesika ve mobilya toplamak üzre heyet yolladığını ileri sürdü. Bu kumpanya, Amerika da ilk defa bir bobinden yukarı film çevirmişti. Ama işletmeye konulduğu zaman, bu filmler, konuya ve olaylara göre parçalara bölünüyordu. 1914 sıralarında, firmada otuz dokuz rejisör, yüzlerce aktör çalışıyordu.

Kalem şirketi eski aktör Sydney Olcott'un tesiriyle, ilk defa **"Ben Hur"** filmini çekti. Senaryoyu yazan, romancıdan izin almadığı için kumpanya yirmi beş bin dolar tazminat ödedi. Olcott, Florida'da kızılderililerle ilgili filmler çevirdi. Ondan sonra, zamanın âdetine uydu, Irlanda'ya, Filistin'e seyahat ederek oralarda da çeşitli filmler yaptı.

Edison şirketinde Porter in ilkin asistanı olan, sonra da onun yerine geçen Searle Dawley'in ürkek denemeleri, **Biograph** şirketinde beş yıl sanat müdürlüğü yapan Griffith'in parlak zekâsı yüzünden sönük kaldı.

David Wark Griffith, 1875'te Kentucky eyâletinin Lagrange şehrinde doğmuştu. İç Savaş yüzünden mahvolmuş güney taraflısı bir albayın oğluydu. Gençliğinde gazetecilik, itfaiyecilik, şairlik, serserilik, maden işçiliği etmişti. Ufak çapta bir aktör oldu. Kompozisyon rollerinde başarı gösterdi ve bir turne arkadaşiyle, Linda Arvidson'la evlendi.

1907 yazı boyunca Nevyork'ta işsiz güçsüz kalan genç çift, Edison'da ufak rollere razı oldular. Griffith birkaç senaryo yazdıktan sonra, karısiyle, haftada onbeş dolara **Biogaph** kumpanyasına girdi. Şirketin rejisörü emekliye ayrılınca onun yerine Griffith geçti. 1908 Temmuzunda, çingenelerin kaçırdığı bir küçük kızın macerası olan beylik bir konuyla **"Dolly'nin başından geçenler"**i çevirdi. Tiyatro, roman ve şiir alanlarında epey tecrübe sahibi olan Griffith, hayli geniş bir kültür edinmişti ve temiz konular seçebiliyordu. Tolstoy'un, Maupassant'ın, Jack London'un hikâyelerini, karman çorban olmakla beraber, perdeye aktardı. Üç yıl boyun-

ca, hiç şaşmadan, haftada iki film yaptı. Bu ilkel eserler gereği gibi değerlendirilmemiştir. Çoğu sinema tarihçisi, Griffith'i, sinemanın dlini hiç yoktan yaratmış bir dev gibi tanıtırlar. Ama 1908'le 1912 arasında çevirdiği dört yüz filmin hepsi orijinal mahiyette eserler değildi. Meselâ **"Issız köşk"** adlı filmi, çoğu defa, paralel gelişim denilen ve ayrı yerde, ayni anda geçen olayları göstermekte ilk örnek diye ele alı-



David - Wark Griffith (1875 - 1948)

nır. Çünkü konusunda haydutların kaçırdığı bir kadın vardır. Bu kadının korkusu kocasına malûm olur ve koca imdada yetişerek kadını kurtarır. Yepyeni bir üslûp özelliği diye gösterilen bu olay daha 1900 de Williamson tarafından kullanılmıştı. **"Issız köşk"**, André Lorde adlı yazarın bir piyesinden Pathé tarafından ustaca sinemaya alınmış **"Telefonda"** adlı filmi de harfi harfine taklidediyordu.

Biograph'ta çalıştığı yıllar içinde büyük üstadın asıl ba-

şarısı, **değişik okullar tarafından ortaya atılmış yenilikleri birleştirmek,** bu yenilikleri bir sistem haline getirmek olmuştur. Hakkında ne yazılmış olursa olsun, 1911 e kadar Griffith, çevirdiği bütün filmlerde, yazdığı senaryolarda Méliès in yaptığından biraz daha yakın olmakla beraber hep uzak plânda, umumi görünüşte kalmışlardır. Asıl kendine mahsus tarafı, ayni sahnenin değişik plânlara bölünmesinde değil sıralı bir ekleme (montaj) sistemindedir. 1911 de üslûbu değişir. Yaptığı filmlerin ritmi daha âhenkli ve konuya uygun bir gelişmeye göre ayarlıdır. Nihayet Amerikan plânı denilen orta mesafeden (göğse kadar) çekilmiş fotoğraflardan faydalanır. Hattâ bazan, teferruata ait eşyayı veya sahne kısımlarını büyük plânda gösterir (Amorce). 1912 sonlarına kadar tekniğini mütemadiyen ilerletir.

Griffith, Florence Lawrence'ten sonra Max Linder'i taklideden Michael Sinnot'u angaje etti. Sinnot, kendine Mack Sennett adını takmıştı. Beş yaşından beri aktris olan Gladys Smith'i aldı. O da Mary Pickford adiyle meşhur oldu. Marion Leonard ve Linda Arvidson (Bayan Griffith) gibi sanatçılar anne rolüne çıkarken Gladys, genç kız rolleri yapıyordu. Griffith, hiç sahne tecrübesi olmayan kendi uşağı Robert Harron'u, bir yığın insan arasından çekip çıkardığı Mae Marsh'ı, Mary Pickford'un arkadaşları Dorothy ve Lilian Gish kardeşleri yıldız derecesine yükseltti. Lionel Barrymore gibi bir çoğunu da sinemaya başlattı. Kısacası, Hollyvood'un ilk devirlerinde yetişen meşhur sanatçıların çoğunluğu ilkin onun elinden geçti. Daha önce Nevyork'la Şikago arasında bölüşülmüş olan sinema sanayiinin Kaliforniya kıyılarına göçmesi de onun zamanındadır. 1910 kışını kumpanyasiyle orada geçirdi. Her kötü mevsimde de orada kaldı. **Birograph'**ın bu hareketi başka kumpanyalarca da taklit edildi. Yani Hollyvood, ötedenberi sanıldığı gibi tröstün değil, bağımsızların eseridir. Hollyvood kelimesiyle yıldız kelimesi aşağı yukarı eş anlamlıdır. **"Yıldızlar harbi"**yle bağımsızlar zaferi kazandılar.

Bağımsızlar, dağıtım işinde bir tek şirket halinde birleşmişlerdi. **Sales Company** adındaki bu şirket kısa zamanda **Universal** ile **Mutual** diye iki rakip grupa ayrıldı.

Universal şirketi haftada otuzbeş film dağıtıyordu. Bu şirket de Powers'le Laemmle arasındaki bir iç rekabetten dolayı bölündü ve Laemmle duruma hâkim oldu. **Mutual** şir-

keti ise ikişer ikişer gruplandı. Bağımsızlar arasındaki bu iç savaşlar ve bölünmeler, tröstle mücadeleye eklenince bundan yıldızlar faydalandı. Mary Pickford **Universal**'e dahil olan şirketini bıraktı ve **Mutual** birliğine dahil olan **Majestic** şirketine geçti. Daha sonra tröste dahil **Biograph'a** oradan da, iyi bir mukaveleyle yine **Universal** birliğinden **Zukor'a** atladı.

Bağımsızlar grupunu teşkil eden birliklerle bu birliklere dahil şirketler, Avrupa'dan film getirtmeğe devam ediyorlardı. 1912'de Zukor, bir Fransız sanat filmi olan **"Kraliçe Elisabeth"**i almıştı. Sarah Bernhardt'ın oynadığı bu esere o zaman için büyük bir fiyat olan yirmi bin dolar ödemişti. Ama, becerikli bir reklâm yoliyle Sarah Bernhardt'ın kendisinin de geleceğini ilân edip, **Nickel Odeon**'larda değil, tiyatro salonlarında oynattığı için, verdiğinin üç katını çıkardı.

1913 te sinema sanayii, film yapmağa elli milyon, ama salon açmağa yüz yirmi beş milyon dolar yatırıyordu. Böyle bir yatırım için bankalardan yardım almak gerekti. Nevyork Borsası, **Wall Street,** Bağımsızlarla ilgilendi. Tröst bu işde mahkûmdu. **Marcus Loew**'ün, programlarını Zukor'un verdiği **Paramount**'un birinci sınıf sinema salonları böyle yapıldı.

Tröst'ün şeytan idarecisi Kennedy, Brodway'den yıldız alarak mücadele etmek istedi. Ama geç kalmıştı. Yıldız sistemini vaktinde kabul eden **Vitagraph**'tan gayri tröste dahil şirketler az zaman sonra ciddi güçlüklerle karşılaştılar. Tröstleri meneden kanunla da 1915 te bu birlik resmen dağıldı.

Kennedy'nin takibettiği usul, uzun zaman Griffith'i köstekledi. 1913'ten itibaren, basit bir hikâyeyi film haline getirmeğe başlayınca bağımsızların seviyesine ulaştı. **"Nevyork'tan alınma şapka"** adlı bu film, Anita Loos'un bir hikâyesini perdeye naklediyordu. Küçük Amerikan kasabalarının güzel bir hicviydi. Mary Pickford ve Barrymore, konuyu gayet ince bir oyunla belirtiyorlardı. **"Bethulyalı Judith"** te ise, İtalyanlarda gördüğü büyük mizansen usulünü kullanmış, dört bobinlik ilk filmini yapmıştı. Değerli kameramanı Billy Bitzer'den başka, kumpanyasının hemen bütün yıldızları bu filmde rol almışlardı: Lilian ve Dorothy Gish, Robert Harron, Donald Crisp, Blanche Swet, Mae Marsh... Griffith, İnce ve Mack Sennet'le, Amerikan filmciliği en yüksek noktasına ulaşacaktı.

MAX LİNDER'DEN CHARLİE CHAPLİN'E KADAR KOMİK FİLM

1914'ten önce Fransızların yaptıkları komik filmler geçiyordu. André Deed, Pathé'deyken **Boireau** tipini yaratmıştı. Bu tip, İtalyanların **Pierrot**'suna ve sirklerdeki **August** denilen paskala eşti. Bu filmlerde halkı güldürmek için tutulan beylik yol yüze pasta sıvamak, çürük yumurta atmak gibi şeylerdi. Komik aktörün hareket tarzı sirklerdeki palyaçoların hareketlerine benzedikten başka yüzleri de zaten soytarı haline getirilirdi. 1909 da Deed, **İtala** film şirketine geçti ve İtalyanlar için Torino'da haftada bir film hazırladı. Senaryoyu kendi yazıyor, kendi sahneye koyuyordu. Fransa'da, yarattığı komik tip **Gribouille**, İtalya'da **Cretinetti**, Güney Amerika'da **Torribio**, İspanya'da **Sanchez** diye tanınmıştı. Dünya çapında şöhreti vardı. Her gün yapa yapa gag temeline, yani beklenmedik ve mubalâgalı bir vücut komikliğine dayanan güldürme usulünü iyice öğrenmişti. Bir yığın lüzumsuz eşyadan, insanı güç duruma sokan karşılamalardan bol bol faydalanıyordu. İmkânlarını sirklerden ve şarkılı gazinolardan almış olan Deed, böylece sinemada bir geleneğe yol açmış oldu. Mack Sennet, Harold Lloyd, Marx Kardeşler hep onun izinden gideceklerdi.

Gaumont şirketinde Feuillade, komik filmi iki temel üzerinde yükseltti: saçmalık ve psikoloji. Saçma şeylerin komik tesir yaptığını bildiği için bu durumu, yani saçmayı tesadüfe bırakmıyor, iyice hesaplıyor, gayet mantıklı bir düşünüşle saçma hareketler yaratıyordu: bir piyanist kıvrak bir vals çalmağa başlıyor, karısı dans ediyor; derken kapıcı, sokaktaki satıcı, polis, bütün yoldan geçenler, piyanoyu duyan herkes çılgıncasına dans etmeğe başlıyorlar... **"Onéisme savaş yolunda"**, **"Çingene kalbi"**, **"Onéisme saatçi"** gibi filmleri hep bu temele göre hazırlanmıştı. İkinci tarzda, yani psikolojik komedilerinde ele aldığı tip çeşitli kılıklara giriyordu: güçlü kuvvetli bir adam oluyor, miyop, korkak, uyurgezer, sosyalist, hâkim, pul meraklısı, bahçıvan gibi çeşitli hallerde görünüyordu.

1914'ten önce hiçbir yıldızın başarısı Max Linder'le ölçülemez. Pathé stüdyosunda her işi gördükten sonra, Max Linder, 1907 de Deed'in ayrılması üzerine baş komik oldu. İlk başarılı filmi olan **"Yeni patinaj öğrenen biri"**nde rakiplerinden pek ayrılmış durumda değildir. Onun yaptığını Deed de pekâlâ yapabilir. **"Max havacı"** filminde ise kendini bulmuştur: kısa boylu olduğu için ökçeleri yükseltilmiş ayakkabı giyen, gayet şık giyinen kısa bıyıklı bir genç. Kılık kıyafetindeki şıklık, başına geleceklerle zıt olduğundan komik tesiri büsbütün artırır. Daha önce bulvar tiyatrolarında çalıştığı için, Max Linder'in komikliği öyle kaba soytarılıktan ibaret kalmıyordu. Gülünç tesir yapan mühim kabalıkları ihmal etmemekle beraber daha ziyade ruhi tesirden, durumların çatışmalarından faydalanıyordu. Komikliği cambazlıklarda değil, yüz ifadesinde veriyordu. Bu yüzden de fotoğraflarının yakından, büyük plândan çekilmesi icabetmekteydi.

1910 dan sonra Max Linder başka memleketlere turnelere gitti. Barselona'da olsun, Petersburg'ta olsun, halk, arabasını çekmek için koşumları çözdü. Binlerce hayranı, onu oteline götürürken alkışlamak için birbirini ezdi. Vaktiyle ancak Sarah Bernhardt'a karşı halk böyle davranmıştı. Bunları görünce Max Linder, kendi ticari değerini anladı. Pathé, ona yılda 150.000, sonra da 200.000 altın frank vermeği kabul etti. Hiçbir aktöre nasibolmıyan bu yüksek ücretten başka, Avrupa'nın her yerinde gecesi 100 veya 200 Louis altınına verilen temsiller de vardı. Max Linder'in zaten nâzik olan sıhhati ve seyahatleri engel olmazsa, haftada bir film yapmak üzere daima stüdyoda bulunuyordu. Fransız sinemasının en önemli komik aktörü olduğuna şüphe yoktur. Filmlerinde kendisine gayet hoş kadın artistler eşlik ederdi: Napiekowska gibi, Jeanne Renouart gibi (Şimdi Fernand Gravey'in karısı), Gaby Morlay gibi. **"2 Ağustos 1914"** adlı vatanseverlik filmi, son eseri oldu. Çünkü Max, o tarihte askere alındı. Ağır bir yaralanmadan sonra yeniden stüdyoya döndüğü zaman iş işten geçmiş, bir yeni yetişme, **Şarlo**, onu dünyanın her tarafından perdeden ve sanat hayatında tahtından indirmişti.

Şarlo'nun Amerika'da bırakıp gittiği bir kumpanya Max Linder'i davet ettiyse de hastalığı engel oldu. Savaş sonuna kadar hastalıkla uğraştı. Hollyvood'da çevrilen **"Yedi felâket senesi"**, ya da Viyana'da yapılan **"Sirk kralı"** filmle-

rinde gösterilmek istendiği gibi, kabiliyetini ve sanatını kaybetmiş değildi. Ancak sinir hastalığı onu kemiriyordu. Nihayet 1925'te, genç karısiyle birlikte, bir kıskançlık buhranı sırasında, hayatına son verdi.

Mack Sennett'in dikkate değer istidadı, komik film merkezini Seine nehri kıyılarından Pasifik okyanusu kıyılarına götürdü. İlk önemli komedisini yaptığı tarih, 23 Eylül 1912 sinema tarihinde esaslı bir gündür. **"Cohen, Coney Adası'nda"** adlı bu filmle Mack Sennett yolunu bulmuştu. Otuz yaşında, saçları kırlaşmaya yüz tutmuş bir adam olan bu Kanadalı, Griffithin yanında üç sene aktör ve asistan olarak yetişti. Griffith gibi o da birçok kabiliyet keşfetti. Mabel Normand, Roscoe Arbuckle (Fatty), Ben Turpin, Hank Man gibi birçok sanatçıyı o buldu. Wallace Berry, Gloria Swanson, Buster Keaton (**Malek**), Harold Lloyd (**Lui**), Harry Langdon, Bing Crosby gibi bulunmuş olanları şöhrete o ulaştırdı. Thomas İnce gibi o da, mükemmel bir yetiştirici, bir atölye ustasıydı. Filmlerini kendi yapmaktan çok nezaret ederdi.

Sennett'in kendine göre bir üslûbu vardı. Bu üslûp bir alay **gag**'dan, sinema hilesinden, karikatür haline getirilmiş sayısız figürandan doğuyordu. Oyuncuları, İtalyan halk komedyaları (**commedia dell'arte**) tertibine göre düzenlenmişti. Açık havada, çoğu zaman basit ve hattâ rakip bir firmanın yaptığı film konusuna dayanan bir kanava üzerinde içlerinden geldiği gibi **komiklik ederlerdi.** Delilik ve başıboşluk... İşte onun sinemanın herşeyi mümkün gibi gösteren teknik kolaylıkları sayesinde elde ettiği iki özellik... Motosikletçi telgraf tellerinde yürür, otomobiller tramvayların üstünden aşar, aktör altıncı kattan düşer de birşey olmaz... Bu gerçek dışı olaylar bugünkü komik filmlerde yoktur artık. Sadece canlı resimlerde yaşıyor. Sennet, bu anlayış içinde, komik olarak zabıta ve macera filmlerinden tarihi filmlere kadar pek çok şey çevirdi. Onbeş sene boyunca... Ama bütün Amerika'yı fethetmek için, on beş ay yetti de arttı bile.

Bu sırada da, Amerika'ya turne için gelmiş genç bir İngiliz aktörünü, haftada yüz elli dolara tuttular. Bu adam Charlie Chaplin'di.

Şarlo, 1889 da Londra'nın fakir bir mahallesinde doğmuştu. Şaşılacak bir gözlem kabiliyeti ve yüz hareketlerine hâkimiyeti olan annesi, bir dansöz, çocuğu büyüttü. Küçük

Şarlo erkenden hayatını kazanmak zorunda kaldı. çıktığı zaman daha çocuktu. Yirmi yaşındayken, İı en mükemmel pandomima kumpanyası olan **Karno** yasına girdi. Orada dansetmek, topallamak, camt reketleri yapmak gibi şeyler öğrendi. Sessiz bir ifade vasıtası olan hareket güzelliğini elde etti. Tu: rasında Paris'e geldi. Avrupa'dan Amerika'ya geçti.



Charlie Chaplin

kumpanyasınca angaje edildiği zaman, sinemada g rollerine çıkacağını hayalliyordu.

2 Şubat 1914'te bitmiş ve kopyeleri basılmış ola minin adı "**Hayatını kazanmak için**"dir. Bu filmd gri silindir şapkalı redingotlu, siyah zarif ayakkabıl monokl takan kibar bir İngiliz'i canlandırıyordu am

giliz, sahtekâr bir hayduttu. Gayet zalim bir adamdı. **Keystone'da** çalıştığı müddetçe, bütün rollerinde bu hain adam tipini canlandırdı.

Şarlo, bir müddet, kendine çeki düzen vermekte tereddüt etti. Bir ara düşük bıyıkları bırakıp sivri sakal oldu. Ama kıyafetini çabuk buldu: Mölon şapka, küçük, bıyık, kocaman ayakkabılar, kalçadan yürüyüş, kamış baston, çok bol bir pantalon, yıpranmış sefil bir redingot, fantezi yelek. Bu kıyafet hemen tamamiyle Max Linder'den alınmıştı. Yalnız ötekinin şıklığına karşılık beriki, hırpaniydi. Şarlo'nun ilk filmlerini Henry Lehrman, Mack Sennett ve Mabel Normand idare ettiler. O sıralarda **Keystone**'un erkek yıldızı Ford Sterling'ti. Şarlo, dördüncü filminde onunla oynadı: **"Betwenn Showers"** (Şarlo ve Şemsiye). Kıyafetini düzmüştü ama, meşhur yürüyüşünü henüz bulamamıştı. Hele ellerini ne yapacağını bilemiyordu. Bu filmde eline bir şemsiye geçirip de bunu baston gibi kullanmak durumunda kalınca, o yalpalı yürüyüşü de bulmuş oldu. **Keystone**'da bir yıl kaldı ve otuzbeş film çevirdi. Bunların hepsi ya bir, ya da iki bobinlikti. Mack Sennett'in elinde İtalyan halk komedyalarının bir tipine benzemişti. Esasen Sennett'le çalışan her aktör belli, iyice sınırlı bir tipi temsil ederdi: Roscoe Arbuckle (**Fatty**) bön bir şişko, Mabel Normand hoppa, kızınca hemen dövüşe hazır bir kadın, Mack Swain kaba ve hain adam, Ford Sterling hiddetli bir insandı. Oyuncular, konunun dışına çıkmamak üzere, içlerinden geldiği gibi komiklik ederlerdi. Yani önceden düşünülmüş bir oyunu harfi harfine oynamazlar, o andaki durumun gerektirdiği şekilde hareket ederlerdi. Bu usul, o sıralarda yirmi dört yaşında bir delikanlı olan sevimli Şarlo'yu kısa zamanda Amerika'nın bir numaralı komiği yapmağa yetti. Birinci Dünya Savaşı, batı ülkeleri ve Avrupa'ca keşfedilmesini biraz geciktirdi, ama Amerikan iş adamları **Keystone** şirketinin bir altın madeni keşfettiğini sezmekte gecikmemişlerdi. 1915'te, büyük komik, **Essanay** kumpanyasına aktör, senaryo yazarı ve rejisör olarak giriyordu. Bu mukavele, Amerikan sinemacılığının bir dönüm noktasiyle ayni zamana rastlamıştı. Bu dönüm noktası **"Bir milletin doğuşu"** filmiydi.

AMERİKAN SİNEMASININ EN YÜKSEK DEVRİ

1914 savaşı Avrupa sinemasının çöküşü ve Amerikan sinemasının en yüksek devre girişi tarihidir. Sanayide ve maliyede olduğu gibi filmcilikte de bir gelişme olacaktı elbet. Çünkü sinema da sanayie dahildi.

Filmciliğin gelişmesinde sinema salonlarının **Nickel Odeon** denilen derme çatma yerler olmaktan çıkıp gerçek bir salon olmasını beklemek gerekmişti: gördüğünü anlayan seyirciye sanat değeri olan eser kabul ettirilebilirdi. Binlerce ve binlerce salaş sinema seyircisini doyurmaksa, çabucak hızlanıveren filmlerle kolay oluyordu. Çünkü bunlar durmadan program değiştiriyorlar, boyuna yeni film istiyorlardı. Bu şartlar altında sanat değeri olan film hazırlamak zordu.

Gerçek sinema salonlariyle **Nickel Odeon**'ların birlikte varoldukları birkaç yıl, yeni bir çığırın açılmasını sağladı: **serial** film denilen, seri halinde hazırlanmış filmler. Ötedenberi, uzun filmleri birer makara olarak göstermek âdeti zaten vardı. Serial Amerikan filmleri, konusu bir kişi etrafında dönen değişik filmlerden, Jasset'nin **Nick Carter**'leri, Feuillade'ın **Fantoma**'ları gibi şeylerden başkaydı.

1913 te ziraat makineleri kralı Mac Cormik'in gazetesi olan **Chicago Tribune**'la William Hearst'ün gazetesi **Chicago America** arasında insafsız bir savaş başlamıştı. Hearst ve Mac Cormick, birbirlerini ezmek, karşı tarafın gazetelerini sattırmamak için Şikago'daki haydut çetelerini besliyorlar ve birbirlerinin üstüne saldırtıyorlardı. Amerikan cemiyetinde gangsterliğin başlangıcı olan bu serseri kiralama yüzünden, şehir zaman zaman silâh sesleri ile çınlıyor, birbirini kırıp geçiren çeteciler arasında ölenler, yaralananlar gırla gidiyordu. Mack Cormick de, Hearst de, daima emre hazır cankurtaran otomobilleri servisi kurmuşlardı. Mac Cormick tarafı gazetelerine, hafta sonunda mahalle sinemalarında gösterilmek üzere filme çekilen tefrika romanları koymağı âdet edindiler. Böylece **Nickel Odeon** seyircilerini kendi taraflarına okuyucu olarak kazandılar. 29 Aralık 1913'te Şikago'nun yüz sineması, **Tribune**'ün tefrika ettiği **"Kathlyn'in başından geçenler"** filmi-

ni gösteriyordu. Gazetenin baskısı ve satışı bir haftada % 15 artmıştı. Hearst, **Selig'in** çevirdiği o filme, otuz üç gün sonra, Edison'un çevirdiği bir başka filmle mukabele etti ve bu hal hemen tekmil Amerikan basınına sirayet etti. Bu yeni-seri filmleri kısa zamanda şaheser vermekte gecikmedi. Meşhur **"Million dollars mystery"** (Bir milyon doların esrarı) Mac Cormick'le Thanhouser'in işbirliği neticesinde meydana gelmişti. Otuz üç macera 125000 dolara malolmuş ve on kat fazlasını getirmişti. Hearst - Pathé birleşmesiyle çevrilen **"Pauline'in düştüğü tehlikeler"** onu gölgede bıraktı.

Bu filmler dünya çapında öyle bir şöhrete eriştiler ki, zamanın genç şairleri, Apollinaire, Max Jacob, André Breton ve Louis Aragon, bu seri halindeki maceraların tiryakisi olduklarını yazdılar.

Seri halinde film modası, Amerika'da uzun yıllar sürdü gitti. Hattâ kovboy filmleriyle ve daha karışık entrikalarla bağdaştırıldı. Carl Laemmle ile de cemiyet dertleri bu tarz filme alındı.

Bir yandan Amerikan sineması, Danimarka filmciliğinden cinsiyet meselesini ithal etmişti. Bu alanda 5700 dolara halolan bir film, yirmi sekiz haftada yarım milyon dolar gelir sağlamıştı. William Fox, sanat müdürünü Amsterdam'a gönderdi. **Nordisk** şirketinin bazı yıldızlarını ayartmak istedi. Savaş patlayınca bu tasarı suya düştü.

Güzel ve günah düşkünü, zalim ve tapılan uğursuz kadın, meşhur adiyle **Vamp,** Theda Bara sayesinde büyük bir başarıya ulaştı. Hollyvood'un sıcak ikliminde taklitleri çabucak yerleşip filizlendi. İtalyan ve Danimarka tesiri verimli, ticaretten anlar, kabiliyetli bir rejisör elinde büyük eserler meydana getiriyordu. Bu adam, Cecil Blount de Mille'di.

Eski bir saksofoncuyken kabare müdürü olan Jessie Lasky ile kayın biraderi Samuel Goldfish (ki sonra kendisine Goldwyn dedirtti) film yapmağa karar verdiler. Sermayeleri 25.000 dolardı. Bunu da bir eserin telif hakkı olarak verdiler. Dunstin Farnum adlı, zamanın meşhur bir aktöriyle anlaştılar. Eser ve aktör, koydukları sermayeyi ilk anda iki misline çıkarmalarına yol açtı. Daha bir metre bile çevirmeden, filmin hakkını sattılar. Lasky, 200 dolar verip Hollyvood'da boş bir anbar kiraladı. Burasını bir stüdyo haline getirdi ve rejisörlük işini Cecil B. de Mille'e havale etti. C. B. Mille, burada

her ay, sahne tecrübesinden de faydalanarak bir büyük film çevirdi. Suni ışığı en uygun şekilde kullanmasını gayet iyi biliyordu. 1915 te çevirdiği **"The Cheat"** (Hiyle) adlı film Amerika'da pek fazla yankı uyandırmadı ama Avrupa'da bir şaheser olarak karşılandı. Bir Japonyalıdan bol para kabul ettikten sonra kendisini ona teslim etmeyen düşkün bir kadın, bu filmde kızgın demirle dağlanıyordu. Tenkitçiler, halk konuya bayıla dursun, filmde en çok yakın plânların sistemli kullanılışına, yarı gölgeli ışık oyununa, oyunun tabiiliğine hayran oluyorlardı. Japon rolünü Sessue Hayakawa oynamıştı.

"Quo Vadis"le **"Cabiria"** sayesinde Amerikan filmcileri büyük mizansenin tadını tatmışlardı. C. B. de Mille, kısa zamanda bu işin ustası oldu. Bu tesirle Griffith, **"Bethulyalı Judith"**i, **"Bir milletin doğuşu"**nu çevirtmeğe karar verdi. Bu son filmde olay, senaryoya göre Birleşik Devletler'in kuzey ve güney arasındaki Ayrılık Savaşları devrinde geçiyordu. Konusu, Thomas Dixon'un **"The Clansman"** adiyle yazdığı, Ku-Klux-Klan gizli cemiyetinin övgüsü sayılacak kötü bir romandan çıkarılmıştı. Hollyvood civarında, çok geniş bir alan içinde dokuz haftada bitirilmiş, 100000 dolardan fazlaya malolmuştu. Filmin operatörü Billy Bitzer'di ve artistler arasına yeni yıldızlar da alınmıştı. Romanda yarım sayfada geçiştirilen bir savaş sahnesi, filmde en önemli nokta haline getirilmiş ve bunun için figüranlardan ibaret bir ordu meydana kurulmuştu. Beş yüz "plân", Griffith'in nezaretinde, özenle birbirine eklenmişti. On iki makaralık bir eser ortaya çıktı. Gösterilmesi üç saat kadar sürüyordu. Avrupa'da âdet olan bir geleneğe uyularak da, sırf bu film oynatılırken çalınmak üzere besteci J. — C. Breil'e özel müzik ısmarlanmıştı. Cumhurbaşkanı Lincoln'ün öldürülüşü, bir zencinin genç bir zenci tarafından öldürülmesi, Ku-Klux-Klan'ın suzsuz Cameron ailesini son dakikada kurtarışı filmde heyecan yaratan belli başlı kısımları teşkil ediyordu.

Film, birçok hâdiselere sebep oldu. Harvard Üniversitesi'nden Charles Elliot, O. G. Villard ve Francis Hackett gibi tanınmış kimseler eseri protesto eden makaleler yayınladılar. Siyah ırkın kalkınmasına çalışan zümreler de bu itirazları kışkırttı. Birçok şehirde, ilk gösterildiği zaman kavgalar, dövüşler oldu. Yaralananlar, hattâ ölenler görüldü. İddiaya göre bu film on milyon Amerikalıyı vahşi göstermek için bilhassa çevrilmişti. **"Bir milletin doğuşu"**, ünlü roman

"Rüzgâr gibi geçti"yi çok geride bırakan sert bir ırkçılığı tasvir ediyordu. Zenciler ya gözleri görmeyen köleler, ya da şiddet, tecavüz ve hırsızlıkla başka şey düşünmeyen kimseler gibi tasvir edilmişti. Zencilere dostluk göstermeyen Cumhuriyetçi ise tiksinilecek bir işbirlikçi demekti. Kanlı Alman S. S. lerinin atası sayılması gereken Klan, namuslu Amerikalıların kahraman ordusu gibi takdim edilmişti. Ailesi bu savaşlar yüzünden mahvolmuş, iflâs etmiş bir Griffith'i faşist düşünüşle itham etmek kaabil miydi?

"Bir milletin doğuşu" yüzünden açılan şiddetli tartışmalar, eserin çok kâr getirmesini sağladı. Seyirci sayısı yüz milyonu buldu. Nevyork'taki **Liberty Thatre** da 44 hafta, Şikago'da 35, Los Angeles'te 22 hafta gösterildi. Nevyork'ta ilk dokuz ay sonunda 6266 defa gösterilmiş bulunuyordu. Onbeş sene boyunca, dünyanın her yerinde oynatıldı. Filme, hiç de canı istemediği halde 700 dolar yatırmış olan, Griffith'in özel sekreteri yirmi misli fazlasını kazandı. Safi kârın yirmi milyondan fazla olduğu ileri sürülmüştür. Bu filmden sonra yalnız **"Rüzgâr gibi geçti"** otuz dört milyon kâr getirerek rekoru aşabilmiştir ama, sadece sayıda. Çünkü **"Rüzgâr** gibi geçti" zamanında doların değeri düşüktü. O halde, **"Bir milletin doğuşu"** filmi, bugün bile hâsılat rekorunu korumuş oluyor.
gücünü buldu. **"Superproduction"** (büyük eser) çığırı açılsa olsun, bir filmin masraflarını karşılayacak, hattâ yüksek kâra geçirecek bir seyirci kalabalığının varlığını isbat etmiştir. Böylece, Hollyvood, büyük masraflarla, İtalyan sinemasını gölgede bırakacak lüks eserlerini tehlikesizce yapabilme gücünü buldu. **"Superproduction"** (büyük eser) çığırı açılmıştı.

"Bir milletin doğuşu" sanat bakımından da önemli bir eserdi. Tertemiz bir senaryo, olayı, gerçek bir sahne değeriyle sonuna kadar gittikçe artan ilgi çizgisi üzerinde yürütüyordu. Filmin en güzel iki sahnesi savaş sahnesiyle Flora Cameron'un kendi canına kıymasıydı. Savaş sahnesi, kalabalık kişileri kullanma bakımından mükemmeldi. Öbür sahnedeyse Flora'yı temsil eden Mae Marsh, kendisini takibeden zencinin tecavüzünden kurtulmak için kaçarken uçuruma düşüyor, kardeşi, cesedinin başında Ku-Klux-Klan gizli cemiyetini kurup intikam almağa yemin ediyordu. Bu **takip sahnesi,** herşey, tabiat manzaralarının vahşiliğiyle zencinin vahşi e-

melleri hesaplanarak gayet güzel fotoğraflar halinde tesbit edilmişti.

Bu filmde tabiat sahneleriyle insan sahneleri birbirinin değerini artıracak şekilde kullanılmıştır. İleride en çok İsveçliler bundan faydalanacaktı. Fransa'ya gelince, müstemleke orduları cephelerdeyken böyle ırkçı bir film zamansız sayılmış ve film yedi sene gecikmeyle Fransa'da gösterilmişti.

"Bir milletin doğuşu" filminden sonra yeni bir sanayi şubesi olan sinemanın değeri anlaşıldı. Bankacılar, para yapmasını bilen bu adamlara güvendiler. **Paramount**'un etrafında beş bin tiyatro sinema salonu vardı. **First National** kumpanyası da bir okadar salon toplamıştı. Yeni yeni şirketler doğuyor ve destekleniyordu. **Kuhn Loeb** bankası ve Rockfeller in **Standrad Oil** şirketi tarafından desteklenen **Triagnle** (üçgen) yenilerdendi.

D. W. Griffith, Thomas İnce ve Mack Sennet, bu üçgenin birer ayağı idiler. Tanınmış aktörlerle yıldızlarla anlaşmışlardı. Bunlar arasında Douglas Fairbanks da vardı. O sırada otuzunu henüz geçmekte olan bu aktör, yorulmak bilmez kavgaları, kılıç kullanmaktaki ustalığı, hiç eksilmeyen gülümsemesiyle büyük kalabalıkları elde etmişlerdi. Dünya seyircisinin gözünde, hiç bir şeyden yılmayan, gözü pek bir Amerikalı sembolü olmuştu. Hemen hemen Şarlo gibi, o da bir tip haline gelmişti. İlk senaryolarını yazanlar, Anita Loos ve John Emerson ona hemen dünyaca bilinen kişiliği vermiş değillerdi. Onu asıl Griffith, bilhassa şekline soktu. Hattâ, ilk on iki filmine nezaret ettikten son **"The Lamb"** (Ürkek) adlı filminin senaryosunu da Griffith yazdı.

Sonradan Douglas Fairbanks'la evlenen Mary Pickford, taşbebek yüzü, pırıl pırıl bukleleriyle Amerikan filmciliğinde ideal kadını temsil ediyordu. **Biograph** şirketindeyken haftada 20 dolar alırdı. Zukor'a geçince 1000 dolar aldı. Sonra ücreti iki kat artırıldı ve iki yıl için kendisine 104.000 dolar ödendi. Yine de memnun değildi. **Mutual'le** anlaşmaya uğraşıyordu. Zukor bu sarı maden damarını kaçırmamak için, sonraki iki yıllık ücretini bir milyon dolar olarak tesbit etti. Bu ücretle, Hollyvood yıldızları, alabilecekleri paranın son derecesine ulaşmışlardır.

Bu arada, film çevirme işine çok büyük paralar yatırılıyordu. Thomas İnce, 1916 yazında, Cumhurbaşkanı Wil-

son'un adaylığını desteklemek üzere **"Medeniyet"** adlı barışçı bir film yapmıştı. William Fox, Theda Bara'ya parlak bir **"Carmen"** çevirtmişti. Cecil B. de Mille de rekabet dolayısiyle bir başka **"Carmen"**, daha sonra barış lehine **"Jeanne d'Arc"** çevirdi. Derken bu barışçı filmlerin peşisıra savaş filmleri sökün etti.

Aktör Erich Von Stroheim, böyle bir filmle dünya çapında şöhrete erişti. Ama Avrupa, savaş propagandasından yorulmuştu. **"Far - West"** macera filmleri geçiyordu. Thomas Harper İnce ise, bu tarzın üstadı olarak tanınmıştı. İlkin para kazanmaktan başka bir hedefi yokken, pelikül satmaktan vazgeçip de film yapmağa başlayınca, hem para kazandı, hem de ilerinin İsveç, Fransız ve Rus filmcileri üzerinde büyük tesir bıraktı.

Thomas H. İnce, 1880 de doğdu. Ailesi de artistti. Gençliğinde uzun yıllar dışarlık kasabalarda dolaşıp oyunlar veren bir tiyatroda çalıştı. Hayatını kazanmak için lokantalarda garsonluk etti. Bir müddet Griffith'in filmlerinde oynadı. Sonra başka şirketlere girdi. Nihayet **Mutual** birliğine bağlı bir kumpanya kurdu: **Bizon 101.** İlk filmlerinin aktörü, senaryocusu ve rejisörü kendisiydi. Sırf açık havada çevirdiği 300 metrelik filmlerinin montajını da kendi yapıyordu. Bunlar hep Ayrılık Savaşı devrine ait, ya da **Far-West** filmleriydi. Konularını Tom Mix'ten, ucuz hikâyelerden, sirklerden, ya da Birleşik Devletler'in Batı bölgelerine göçüp orada yerleşen insanların kahramanlık savaşlarından alıyordu. Bu eski aktör, kısa zamanda kusursuz bir teşkilâtçı oldu. Artistten yana pek talihli değildi. William S. Hart'ı kovboy filmlerinde keşfedinceye kadar yıldız yetiştirememişti. Sessue Hayakawa da, 1914'te onun **"Tayfun"** filminde işe başlamıştır.

Ince, Griffith'le **Triangle**'i kurunca artık eser sahneye koymaktan, mizansenle uğraşmaktan vazgeçti. Hattâ **Triangle** hesabına çevrilmiş bir çok filmi, yanlış olarak o yaptı zannedilir. Kendisinin sinema dünyasına malettiği ve o zamandanberi kullanılan şeyler vardır: hakkı yerine getiren kovboy; atlıların tozu dumana katarak geçip gittikleri ahşap, derme çatma kasabalar; içki salonları; silâhlar konuşan kumar oyunları; iki rakibin toza, çamura bulanarak elbiseleri liyme liyme oluncaya kadar dövüşmeleri gibi sahneler, tipler, olaylar. Senaryolarının çoğu Gardner Sullivan adında bugün de Hollyvood'da bu işle uğraşan bir eski gazeteci tara-

ğfından hazırlanırdı. İnce, daha ziyade, o devir için bir yenilik olan **dekupaj** işinde, yani çevrilen bir filmin parçalara ayrılmasında yardımcı olurdu. Kendisi tek kitap okumamakla övünürdü ama, Amerika'da plân plân sahnelere ayrılmış, bütün teferruatı dikkatle üzerinde işaretlenmiş en eski senaryo müsveddesi onun tarafından yazılmıştı. Bu iş bitince, gösterilen yoldan kıl kadar ayrılmamak şartiyle, filmin çevrilmesini asistanlarına bırakırdı. Filmin çevrilmesi bitince Ince, yeniden işi ele alır; çevrilmiş sahnelerin teker teker ayrılmasına ve yeniden tertiplenmesine kendi nezaret ederdi. O zamanlar sinemada pek az kimse çalışırdı. Ince'in emeği bu bakımdan çok önemliydi. Hiç değilse, çekilmiş fotoğrafların bir düzene konması işini sağlamıştır. 1918'den sonra bağımsız olarak çalışmaya başlayan Ince, en güzel eserlerini **Triangle** zamanında vermiştir. 1924 te de, bir gıda zehirlenmesinden, vaktinden önce, öldü.

Sinema tarihçileri, Griffith'i Ince'ten üstün görürler. En şatafatlı eseri olarak da **"Intolérence"**ı (Hoşgörmezlik) gösterirler. Bu film için, Griffith, **"Bir milletin doğuşu"**ndan ettiği bütün kârı kullandı. Dev ölçüsünde dekorlar yaptırdı. Ordu halinde figüranlar çalıştırdı. Bâbil sarayını kurdurdu. Sarayın kuleleri yetmiş metre yüksekliğindeydi. ,Dekorun derinliği 1600 metreyi buluyordu. **Balthazar'ın** (Bâbil kralı) ziyafeti sahnesinde 4000 figüran vardı. Bu sahneyi filme çekmek için Billy Bitzer, balona binmek zorunda kalmıştır. İran ordusunun savaş sahnesinde, 16000 kişi ayni fotoğrafa sığdırılıyordu. Bu koca ordunun taşınması, idaresi için hususi trenyolu ve telefon hatları döşenmişti. Günde 12000 dolar ödemek gerekmişti. Başka alanlarda da Griffith, 16. yüzyıl Paris'ini ve İsa devrindeki Kudüs'ü kurdurmuştu. İşçi, teknisiyen ve figüran olarak 60000 kişi çalışıyordu. Yalnız ziyafet sahnesi için 250000 dolar harcandı. Tamamı iki milyonu geçti. Yirmi iki ay on iki gün çalışıldı. 100000 metre ham film harcandı. Aynen gösterilseydi 76 saat sürerdi. Montaj sırasında film on dört makaraya indi. Üç saatten biraz fazla sürecek hale geldi.

Büyük reklâmlarla ilân edilen bu muazzam eser 5 Eylül 1916 da Nevyork'un **Liberty Theatre**'ında halka sunuldu. Gerek içeride, yani Amerika'da, gerek yabancı memleketlerde halk, filmi kat'iyyen tutmadı. Zarar bir milyondan fazlaydı. Bunu Griffith kapatmak zorunda kaldı. Derler ki, meslek

hayatının kalan kısmını bu borcu ödemekle geçirmiştir. Kurdûğu Babil şehrini yıktıracak parası olmadığından bu şehrin harabeleri on yıl, Hollyvood civarında görüldü. Film, o devir için aşırı yeniliklerle doluydu ve denildiğine göre tutulmamasının sebepleri de bunlardır.

İki yıllık bir canlılıktan sonra **Triangle**, temizlendi. Bunun üzerine, üç rejisörün kurduğu şirket dağılınca, üç artist: Mary Pickford, Douglas Fairbanks ve Charlie Chaplin, **"Associated Artistes"** (Birleşik Sanatçılar) şirketini kurdular. Griffith'i de aralarına aldılar. Griffith, burada basit dekorlu, karakter artistliğine dayanan, kişileri az filmler yaparak durumunu biraz düzeltti. Filmin **havası** da, artık onun elinde, **acıklı konunun kişilerinden biri** oluyordu.

Şarlo'ya gelince, Griffith veya herhangi bir Amerikan sanatçısının şöhretini aşmak için kendisine birkaç ay kâfi gelmişti. 1915 te **Essanay** şirketi hesabına onbeş kadar film yaparak sanatını olgunlaştırdı. İlk şaheseri **"The Vagabond"** (Serseri) oldu. Adeta acıklı bir filmdi. Şarlo, burada çiftçinin kızına âşık oluyor ve çeşitli hayaller sonunda, kızın nişanlı olduğunu öğreniyordu. Daha sonra çevirdiği filmlerde de, kendisine sekreteri Edna Purviance'ı oyun arkadaşı seçmiş, onu büyük bir artist yapmıştı. Bu kadın, 1958 yılında, unutulmuş bir halde öldü.

Şarlo 1916 da, **Mutual** birliğiyle on iki film için 670.000 dolarlık bir anlaşma yaptı. Bu filmlerin her biri birer şaheserdi. Üstadı Max Linder'i çoktan gölgede bırakmış, karakter ve cemiyet hicivleriyle Molière'in hizasına yaklaşmıştı. Bütün bunlarda fotoğraflar daima uzaktan ve karşıdan, yani genel plânda çekilmiştir. Şarlo bu geleneğe bağlı kaldı. **"Monsieur Verdoux"** çevrilirken: "Benim için genel plânda çekilmiş film bir zarurettir. Ben oynarken bacaklarımla da, ayaklarımla da, yüzümle oynadığımı oynarım. Ben alelâdenin dışındayım. Alalâdeden başka görüş zaviyesine filân ihtiyacım yok" demişti. Yalnız, yüzün ifadesi, vücudun hareketlerinden daha önemli olan seyrek anlarda yakın plânda fotoğraf çektiriyordu. Hiçbir teknik oyuna yer vermemekle beraber, bir sahnenin hazırlanması için çok çalışırdı. Çünkü bütün yük oyuncudaydı. İki makaralık bir film için 12.000 metre negatif kullanmış, film çektirmiştir. Filmin eklenmesi ve hazırlanması için dört gün dört gece kendisi de beraber çalışmıştı.

Şarlo, komik tesirini evvelâ ifadesinden alıyordu. Max Linder'in aksine, filmlerinde daima fakir bir adam, bir kimsesiz, bir serseriydi. Ama kibar olmak isteyen bir serseri. Bu sayede, cemiyete lâyık olmadıkları halde saygı gören tipleri gülünç hale getirmiştir. **"Kaçak"** filmi için şöyle yazıyordu:

"Bir balkonda, genç bir kızla dondurma yiyorum. Alt kata iri kıyım, saygı değer bir hanımefendi yerleştirdim. Dondurma yerken bir kaşık düşürüyorum. Dondurma, pantalonuma kaçıyor, oradan da alt kattaki hanımefendinin boynundan içeri. İlk kahkaha benim sıkıntımdan doğuyor. Sonra daha kuvvetli bir kahkaha saloosu şık hanım yüzünden patlıyor. Ensesine dondurma kaçan kadının zıplamağa, bağırıp çağırmaya başlaması yüzünden... Pek basit görünse de, burada insan yaratılışının iki unsuruna başvurulmuştur: Biri, halkın aynı heyecanı kendi duyması.. Tiyatroda en çabuk öğrenilen şey, halkın, zengin kimseleri sıkışmış görmekten zevk duyduğudur. Şayet ben, dondurmayı zengin bir kadının değil de fakir bir ev kadının boynundan içeri kaçıracak olsaydım, halk gülecek yerde kadına acır, ona karşı sevgi hissederdi. Çünkü ev kadınının kaybedecek hiçbir üstünlüğü olmadığından durum tuhaf olmazdı."

Şarlo, bu tesirleri çok az vasıtayla elde ediyordu. Bir tek dondurma, iki gülünç sonuç veriyordu. Sonra komik tesir yapacak olay dünyanın her yerinde ve her seyirci tarafından anlaşılacak çeşitten seçilmişti.

1917 de Şarlo, **First National**'le bir milyon dolarlık anlaşma yaptı. Amerikada'ki sinema salonlarının çoğu, bunlara bağlıydı. 1918'le 1920 arasında üçer makaralık dört film yaptı sadece. **"Şarlo Asker"**, **"Eğlenceli bir gün"** gibi filmler. Bunlarda gayet kuvvetli yergiler başta geliyordu. O kadar ki, **"Şarlo asker"**in bazı sahneleri sansür tarafından çıkarıldı.

AVRUPADA SİNEMA

İSVEÇ

İsveç sinemasının kendine mahsus yönleri daha 1914 yılından önce görülmeğe başlanmıştı. Sjöström ve Stiller, rejisör olarak, aktör olarak sosyal konularda filmler çevirmekteydiler. Sjöström, 1916 da çevirdiği bir filmde, iki rol birden yapmıştı. Geriye dönüp de olayı yeniden ele almak gibi, sonradan çok rağbet görecek usuller kullanmıştı. **Traingle** şirketi tarafından çevrilmiş filmlerin tesirinde kaldığı da olmuştur. Ancak Amerikalıların farkında olmadan elde ettikleri sonuçları o, bile bile, düşüne taşına elde ediyordu: tabiat sahnelerini eserin aktörlerinden biri haline getirmek gibi. Üstelik, onun filmlerinde, tabiattan çekilmiş sahnelerle stüdyodan çekilmiş sahneler arasında elde edilmesi zor bir beraberlik görülür de ayrılık, gayrılık görülmez. Konularını tanınmış yazarların eserlerinden aldı: İbsen gibi, Selma Lagelöff gibi. **"Hayalet arabası"** filmi, üstüste basılan sahnelerin temizliğiyle bilhassa dikkati çekti. Sinema tarihinde, Méliès'in pek iptidai ve büsbütün başka maksatlarla yaptığı denemelerden sonra, gerçek mânasiyle ilk defa Sjöström, ayni kare üstüne iki ayrı sahneyi birlikte basmış (üst - çekim) ve bundan film lehine mükemmel sonuçlar almıştır. Bundan sonra yaptığı **"Ateş denemesi"** filmi, büyücülük konusunda esrarlı yönü olan bir eserdi.

Stiller, daha duygulu bir oyuncu olduğundan filmlerinde derin ve yüksek bir şiire ulaşmıştır. Meslek hayatının ilk kısmında Danimarka sinemasının tesirinde kaldı. Bazı komediler de çevirdikten sonra konusunu Selma Lagerlöff'ten aldığı **"Arne definesi"** filmiyle şaheserini verdi. Kar, buzlar arasında sıkışıp kalan gemi gibi filmi güzelleştiren unsurlardan dolayı Stiller, **dekoru, olayın aktif bir unsuru, bütüne hükmeden unsur** haline getirmiştir.

Stiller bir müddet şahsiyeti olmayan konuları seçerek bütün dünya seyircisine hitabetmek istediyse de, sonradan, haklı olarak yerli hayata döndü. Konusunu Selma Lagerlöff'ten aldığı **"Eski çiftlik"**'te, bir ailenin son mirasçısını, sirkte

görüp sevdiği bir kız uğruna ren geyiği ticaretine atılmış olarak tasvir etti. Birçok güzel sahneleri filme çekmek için konunun imkânlarından faydalandı.

"Gösta Berling'in hikâyesi"'nde ünlü aktör Lars Hanson'a rağmen eser fazla birşey vermedi. Greta Garbo, çok genç olarak, bu filmde sinemaya girdi.

Sjöström ve Stiller, İsveç filmciliğini yücelten insanlardı ama, bu iş yalnız onlarca elde edilmiş bir sonuç değildi. Rune Carlston gibi, Ivan Hedqvist gibi aktör ve rejisörlerin de bu yükselişte payı olmuştu.

1920 de İsveç filmciliği öyle yüksek ve başarılı bir noktaya ulaşmıştı ki, iki değerli Danimarkalı rejisör bu memlekete geldiler: Benjamin Christensen ve Carl Dreyer.

Christensen, hem aktör, hem rejisördü. İlkin korku verici filmlerle işe girişti. Eziyet ve aşk sahnelerinde okadar ileri gitti ki, bazı filmleri ancak hususi salonlarda gösterilir oldu, ya da on altı yaşından küçük çocuklara menedildi. Makiyajlı yüzlere verdiği ışık sayesinde, takma uzuvları gerçekmiş gibi gösterecek kadar ışık işinde usta davrandı. Christensen İsveç'ten sonra Berlin e aktör olarak çalışmağa gitti. Daha sonra Hollyvood'a geçerek orta değerde bir takım filmler çevirdi.

Bunca şaheser, bütün halkının nüfusu Nevyork'un nüfusu kadar olan, sinema salonları ise pek sayılı bulunan İsveç gibi bir memlekete dünya çapında şöhret sağlamaya yetti. Ancak bu şöhret, filmlerinin her sinemada gösterilmesini sağlayamadı. Amerika'nın hüküm yürütmeğe başladığı devirlerde, İsveç filmleri, belli memleketlerin belli sinemalarında gösterilir oldu. **Svenska** şirketini kurmuş olan Magnussen, mahalli konulu İsveç filmlerinin geniş halk kitleleri tarafından sevilmiyeceğinden korktu. Bu alanda yapılan denemeler, büyük kalabalığı kazanamadıktan başka, aydın azınlığı hayal kırıklığına uğrattı. Amerikan ve Alman rekabeti hızlanıyordu. Şiddetli bir buhran, İsveç'te film yapma işini hemen hemen durdurdu. Christensen ve Dreyer Berlin'e gittiler. Molander, Finlandiya'ya geçti.

1923 yılında, Hollyvood, artık Los Angeles'in kasvetli bir kenar mahallesi olmaktan çıkmış, dünya sinema imparatorluğunun merkezi haline gelmişti. **Svenska**'yı dağıttıktan başka, o sayede İsveç'in büyük kozlarından birini, Gerta Bar-

bo'yu da çekti, aldı. İsveç filmciliği, böylece, onbeş yıl sürecek bir kış uykusuna yattı.

ALMAN SİNEMASININ DOĞUŞU

Birinci Dünya Savaşı, Almanya'yı bir yanda Fransa, İngiltere, İtalya, öte yanda Rusya gibi iki düşman küme arasında sıkışık duruma düşürmüştü. İşte bu durumdur ki, filmcilik bakımından Almanya'yı kamçılamış, dışarıdan mal getiremiyeceğine göre kendi başının çaresine bakmasını sağlamıştır. Alman ağır sanayii, filmciliğin Amerika'da **Wall Street** maliyecilerini ilgilendiren faydalı bir işletme olduğunu anladığından Orta Avrupa'da verimli bir film merkezi kurmanın bir "millî vazife" olduğunu anlamıştı. 4 Temmuz 1917 de general Ludendorf, Harbiye Nâzırına, sinemayı bir ahlâk savaşı fikri çevresinde birleştirmek lüzumunu ihtar ediyordu.

Hindenburg kendisini destekledi. Derken bankacılar, kimyacılar, elektrik sanayicileri kudretli bir film şirketi kurmak için işbirliği ettiler. **Universum Film Aktiengesellschaft** (Dünya Film Şirketi) böylece kuruldu ve ilk harfleriyle tanındı: U. F. A.

UFA, Edison'un yaptığı gibi, çeşitli istihsal merkezlerini birleştiren bir **kartel** oldu. Bu Alman **kartel'inin** usulü, Amerikan **tröst**'ününkinden farklı değildi. Her ikisinin de gayesi istihsali tekel altında bulundurmaktı. Ama Amerika'da mali dolaplar Sherman kanunu gereğince menedilmiş olduğu için filmcilik, geniş bir özel teşebbüsün gelişmesine yol açtığı halde Almanya'da tersine, hükümet himayesine girdi ve öyle gelişti. 1908 denberi ham film yapmakla uğraşan **Agfa** şirketi, **Kodak - Rochester** şirketlerine göre üstünlük sağlamıştı. Elektrik ve fotoğraf malzemesi yapmakla uğraşan fabrikalar sinema salonlarını hızla donattılar. Stüdyoları zenginleştirdiler. Ama sanatçı kadrosu henüz yeter derecede değildi. Almanya, yalnız kalınca, bu bakımdan da gelişebilmek için bütün Orta Avrupa'dan sanatçı ve teknisyen topladı. Danimarkalı Asta Nielsen'den sonra Polonyalı kadın sanatçı Apollonia Şalupeç (Pola Negri adiyle meşhur olmuştur) bunlar arasındaydı.

Emil Jannings, Alphonse Daudet'nin bir hikâyesinden sinemaya nakledilen bir filmle mesleğe girmişti. Werner Krauss'la Conrad Veidt, stüdyolarda yeni yeni görülürlerken

Henny Porten, Carl Froelich'in çevirdiği filmlerde ȝ
nın saltanatını sürüyordu. Zabıta konuları çevirmek
mış Joe, May, Viyanalı bir gencin senaryolarını filme
du. Bu genç istidadın adı **Frits** Lang'tı. Daha baş
birlikte bütün bu kabiliyetler, 1915 1916 yıllarınd



Emil Jannings (Alman aktörü) *1887 - 1950*

stüdyolarında toplanmıştılar. **UFA**, zamanın büyük
cileri Krupp, Stinnes, (Geleceğin I. G. Farben'i) ve
Bank (Alman millî bankası) tarafından desteklendiğ
gerçek sinemacılık teşebbüsüne de girişilmiş oldu.
Nordisk Danimarka şirketinin filmlerini oynatan sir

lonları bu sayede kontrol altına alındı. İflâs ve yenilgi havası içindeki Almanya'da hiçbirşeyi eksik olmayan, bütün Avrupa'da bir eşi ve rakibi bulunmayan stüdyolar yapıldı. O sırada İtalyanların büyük mizansenli filmleri gelişmiş olduğundan, **UFA**'yı mali bakımdan destekleyenler film çevirmek için ihtiyaçlarını sordukları zaman rejisörler, Roma arenalarından saray dekorlarına kadar ne istedilerse elde ettiler, yaptırdılar, kurdurdular. İlkin komik filmler çevirerek kabiliyetini isbat etmiş olan Ernest Lubitsch, işte böyle azametli dekorlar ortasında muazzam bir **"Carmen"** çevirdi. Bu filmde, senaryoyu yazan, romancı Prosper Mérimée'den çok, Carmen'in operasını bestelemiş olan Georges Bizet'nin tesiri altında kalmıştı. Harry Liedtke, **Don Jose** rolünde ve Pola Negri, **Carmen** rolünde, Hollyvood sanatçılarının tam tersine, gayet gerçekçi bir oynayış tutturmuşlardı.

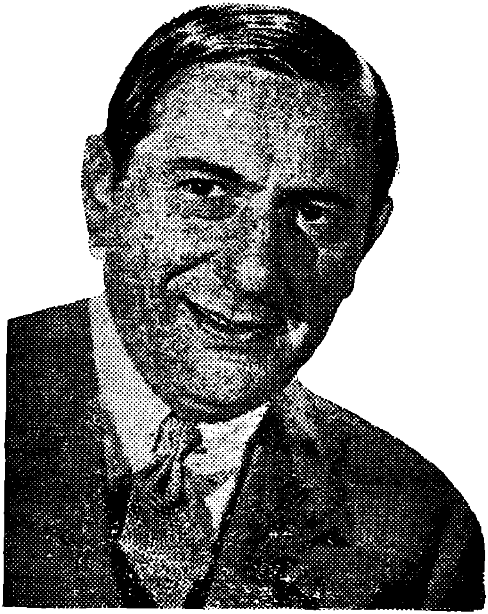
Yenilgiden sonra Kaiser kaçmış, kurulan Alman Cumhuriyeti ise **UFA** şirketinden devlet sermayesini çekmişti. **"Carmen"** çeşitli buhranlarla kaynaşan bir cemiyet içinde seyirciye takdim edildi. **UFA**, propagandayla uğraşan şubelerini lâğvetti. Özel bir şirket haline geldi. Ama yüksek maliyeciler, yardımlarını kesmediler. Lubitsch de, sonraki muhteşem filmleriyle bu mali yardımın kesilmiş olmadığını fiilen isbat etti. Emil Jannings'le Pola Negri'nin Lubitsch idaresinde çevirdikleri **"Madam Dubarry"** filmi, Fransayı küçültür görünmesine rağmen düşman memleketlerde bile başarı kazandı.

Ernst Lubitsch, Max Reinhardt'ın yetiştirmesi olduğundan, üstadının izinden gitti. O nasıl, savaş öncesi sahnelerini, tiyatroda büyük mizansenlerle altüst ettiyse, Lubitsch de Alman sinemasında ayni şeyi yaptı. Perdeye aksettirilebilecek her tarz ve üslûpta film çevirdi. Öteki film yapanlar İtalyan üslûbundan kurtulmak gayesiyle basit konuları tercih ediyorlardr. Berlin'e henüz gelmiş olan bir Macar, Alexander Korda, hususi hayat hikâyelerini konu olarak alan filmler çevirdi ve bu yüzden zengin oldu.

Lubitsch, Reinhardt gibi, büyük kalabalıkları ustalıkla idare etmekle kalmadı. Alman operetlerinin geleneğine dahil olan eğlenceli konuları da perdeye nakletti. Onun başarısından doğan akıma karşı, daha milli ve mahalli olan **expressionismus** (ifadecilik) yer aldı.

Senaryosu Carl Mayer'in bir Çekle ortaklaşa eseri olan

"Doktor Caligari'nin muayenehanesi" filmi işte bu **ifadeci** sanatın öncülüğünü yapmış ve en güzel örneği olmuştur. Bir akıl hastahanesi müdürü, gündüzleri panayırlarda öteberi satan Cesar adında bir genci hipnotizmayla tesiri altına alır ve geceleri ona korkunç cinayetler işletir. Nihayet Cesar, ruhi dayanıklılığı sıfıra inerek yorgunluktan ölür. İşin aslı anlaşılınca **Doktor Caligari** deliler evine kapatılır. Oyunda hâkim fikir, başkaları üzerine hükmeden zulüm otoritesine karşı is-



Ernst Lubitsch (Alman rejisörü) *1892 - 1947*

yandır. Senaryo ve bu fikir, ifadeci sanat kaidelerine göre filme çekilmişti. Dekorlarını da, Alman **expressioniste** resim okulu **Der Sturm**'un (Der Şturm: Fırtına) üç ünlü ressamı hazırlamıştı. Işık, yapı işleri, bilhassa aydınlık sahnelerde kasden bırakılan gölgeli ve karanlık parçalar, tamamiyle

psikanaliz usullerine göre kullanılmıştı. Tek tek sahneler ele alındığı zaman, artistlerin makiyajları da dahil, ressamların istediği tesir fevkalâde oluyordu. Ama film, biraz, filme çekilmiş tiyatroya benzemişti. Conrad Veidt (Cesar rolünde), Werner Krauss (Caligari rolünde), Lil Dagover, eserde rol alan sanatçılar arasındaydılar.

Bu okulun, Caligari'den sonraki önemli filmleri Fritz Lang'ın yaptığı **"Üç ışık"**, Wegener in yaptığı **"Golem"**, Paul Leni'nin yaptığı **"Mumyalar Müzesi"**dir. İfadeci sanat filmlerinde korku, dehşet ve zulüm sahneleri canlandırılmıştır. Gaye, seyirciye bu yoldan tesir etmekti. Teknik bakımdan getirdiği dış dünyanın bir iç benlik açısından gösterilişi mahiyetindeydi. Gerek bu okul, gerek öbür Alman filmcileri bilhassa ışığı tesirli kullanmak yönünden büyük başarı göstererek dış sahneleri âdeta hiçe indirdiler ve dış sahneleri bile stüdyo içinde hazırladılar.

Ön safta Carl Mayer, Fritz Lang ve Murnau olmak üzere birçok rejisör, bu okulu aşacak eserler verdi. Bir iki başarısızlıktan sonra, Carl Mayer, yine de ifadeci sanata uygun senaryolar yazmakta devam etti. Yani, kurulmasına önayak olduğu okula tamamiyle sırt çevirmedi. Buna karşılık, **Kammerspiel'i** sinemaya nakletti. Kelime, Almanların halk tiyatrosundan gelmeydi ve oda tiyatrosu anlamına Max Reinhardt tarafından kullanılmıştı. Çünkü bu ünlü rejisör, büyük Alman Tiyatrosu'ndan başka bir de küçük oda tiyatrosu kurmuştu. Sinemada bu okulun ilk vasfı, gerçekçi olmaktı. Dehşet saçan hayaletler, zulüm yapanlar bir yana bırakılarak uşaklar, hizmetçiler, dükkâncılar günlük yaşayışları sırasında tasvir edilecekti. Carl Mayer, ifadecilikten gerçekçiliğe atlamış oluyordu. Ama onun gerçekçiliği görünüşten ibaret değildi. Olayların altında gizlenen yer, dekor birliği gibi unsurlar, seyirci üzerinde, gördüklerinin sahiden gerçek olduğu tesirini artırdığı gibi dramın ölçülü biçili gelişmesi de, görünüş gerçekçiliğini destekleyen başlıca sebepti.

Carl Mayer için alelâde vakaların kahramanları birer temsilciydi. Netekim bir kısım eşya da, ağır delâletleri olan sembollerdi. Bazan bu teferruata ait eşyanın, aktörden ağır bastığı da oluyordu. Kaderin yenilmezliği, bu gerçekçilikte, ifadeci sanatı hatırlatan bir kesinlik kazanıyordu. **"Scherben"** (Yıkıntı) filmde, bir baştan çıkarma olayından sonra

anne ölüyor, baba katil oluyor, kız çıldırıyor ve nişanlı da kadavra haline geliyordu. Bu acıların şiddeti ters taraftan, tabiattan seçilmiş sembollerin kayıtsız ve ilgisiz görünüşleri, davranışlariyle artırılmıştı. Bardağın ikidebir kırılması, insanın nekadar kolay kırıldığını, hiçleştiğini göstermek için tekrarlanmış bir **leit-motiv**'den ibaretti. Filmin son sahnesinde, treni durdurmak için fener sallayan adamın son sözü "Ben katilim"di. Bu sözü söylediği sahnede, yüzü fenerin ışığından gelen renkle kırmızıya boyanmıştı. Rengin tesirinden faydalanılmak istenmişti. Sessiz film zamanında da, yer yer pelikülü boyamak âdeti vardı. Ama boyanan, figürlerin elbiseleri, yahut herşeyin kendi rengi değil, bütün pelikuldü. Kırmızı renk, genel olarak yangın sahnelerinde bütün peliküle sürülmüş bulunurdu.

Kammerspiel çığırını en yüksek noktasına **"İnsanların sonuncusu"** adlı filmiyle rejisör Murnau çıkarmıştır. Bu devirde Carl Mayer üslûbunun taklitçileri bile türemişti. Murnau adını alan Friedrich Wilhelm Plumpe, felsefe ve güzel sanatlar tahsil etmişti. İlk önemli denemeleri, terhisinden sonra oldu. Dr. Jekyll tipinin bir tekrarından ibaret olan **"Janus'un başı"** ve **"Vogelöd şatosu"** filmlerinden sonra, sürüklendiği ifadeciliği **"Nosferatu"** ile tamamladı. Bu filmde vampir, yani kan içici bir tip yaratan rejisör, açık hava sahnelerini bol bol kullandı. Filmin **"Köprüyü geçince hayaletlerle karşılaşır"**, **"Ne vakte kadar yaşayacağım? Şafak atana kadar.."** yollu yazıları, farelerin uğultusu, uzun tabutlar, Karpat dağlarındaki şato, iki romantik sevgilinin yaptığından çok daha kuvvetli tesir bırakıyordu.

"İnsanların sonuncusu", Murnau'nun öbür filmlerine göre **Kammerspiel**'in yani oda tiyatrosunun, filmde en başarılı örneği oldu. Bu filmde Emil Jannings, büyük bir otelin kapıcısı rolünü oynuyordu. Yüzü ifadesiz göründüğü halde iri gövdesinin kopuk hareketleriyle daha çok tiyatro sanatçısını andıran Jannings, kaderin itişiyle yer silmeğe, helâ temizlemeğe mahkûm olunca, yaldızlı kapıcı üniformasından ayrılmaktansa ölmeği düşünüyordu. Filmde aktör, oteldeki yerinden sonra yalnız, yaşadığı odada gösterilmekte idi. Böylece koca film, sadece iki yerde çekilmiş oluyordu. Biteviyeliği önlemek içinse, teknik alanda bir yenilik olmak üzere, kamera, durmadan hareket halindeydi. Carly Mayer, daha **"Yıkıntı"** filminde, **"Cabiria"**dan ve Pastrone'den beri âdeta unu-

tulmuş olan, film çekme makinesini stüdyoda **chariot**'da, tekerlekli bir araba üzerinde hareket ettirme usulünü tatbik etmişti. Eski İtalyan filmlerinde kaydırma (**travelling**) daha çok dekorun derinliğini, zenginliğini göstermek gayesiyle makinenin dekor boyunca gezdirilmesi için kullanılmıştı. Carl Mayer'in elinde bu usul, ruhi ifadeyi sağlamakta kullanıldı. Jannings, sarhoş, hareketsiz duruyor, kamero onun çevresinde fırıl fırıl dönüyordu. Murnau ve Carl Freund gibi



Fritz Lang (Alman rejisörü)

rejisörler de bu usulü olanca genişliğiyle kullandılar.

Almanya'da şaheser sayılan Jannings'in filmi, Amerika'da pek iş yapmadı. Çünkü her Amerikalı, bir kapıcının, yer temizleyiciden, bulaşıkçıdan veya lâvabo temizliyen kimseden çok daha az para kazandığını bildiği için, vaka kahramanının ümitsizliğe düşmesine mâna vermedi. Zaten bu filmden sonra da **Kammerspiel** tarzında fazla film çevrilme-

di. Murnau, **"Faust"**'u yaptıktan sonra Almanya'dan ayrıldı. Birinci sınıf bir filmci olan Fritz Lang, onun yerini aldı.

Babası gibi mimar olması beklenen bu Viyanalı, ressamlık hevesiyle ve derbeder bir havayla dünya seyahatine çıkmıştı. Birinci Dünya Savaşı sırasında ise subay olarak tebdilhavadayken senaryolar yazmağa başlamıştı. Erih Pommer'in **DECLA** şirketi (Deutsche - Eclair) genç senaryocuyu cinai filmlere mevzu hazırlamağa zorluyordu. Asıl **"Üç ışık"** filmiyle kendini gösterdi. Bugün o çeşit filmlere skeç - film diyoruz. Senaryoya göre ölüm, iki sevgiliye üç kere yeniden yaşama fırsatı veriyor. Bir defa Ortaçağ'da ve Çin'de; bir defa Harunürreşid devrinde Bağdat'ta; bir defa da Dojlar zamanında Venedik'te. Fritz Lang'ın âdeta konuşturduğu dekor parçaları, duvarlar, merdivenler vesaire, filmin maksadını oyuncudan iyi anlatıyordu. Ana fikir, Lang'ın özelliğiydi: İnsan, kaderine esirdir yazılan bozulmaz.

Fritz Lang, daha sonra **"Doktor Mabuse"**'ü çevirdi. Yedi ay uğraştığı meşhur **"Niebelungen"**'i hazırlarken Almanya'da büyük bir buhran patlak verdi. Mark okadar düştü ki, günlük hesaplarda konuşulan sayılar milyarlar üzerinde dönüyordu. Hamburg, kızıllar tarafına geçmişti. Hitler, Münih'te hapse tıkılmış, **"Mein Kampf"** (Kavgam) kitabını yazıyordu. Seçmenlerin yüzde otuzu milliyetçileri istiyordu.

"Niebelungen" filmi, tam mânasiyle, o destana lâyık bir eser olmuştu. **UFA**, filme gerekli dekorlar için masraftan kaçınmadı. Anıt halinde merdivenler, çimentodan katedraller, koca gövdeli ağaçlarla dolu ormanlar, kale maketleri, mağaralar dev ölçüsündeydi. Lang'ın her zamanki dekorcuları Otto Hunte, Erich Kettelhut ve Carl Volbrecht, eşi güç bulunur bir başariyle o sahneleri gerçekleştirmişlerdi. Büyük sinema mimarı Lang, aktörlerini bile dekor nizamının hareketli unsurları gibi kullanmıştı. İnsan, bu filmde, biçimlerin plâstik üstünlüğüne feda edilmişti.

Fritz Lang, bundan sonra, gelecekteki Almanya'nın ihtişamını ve üstünlüğünü geçmiş bir masalda gerçekleştirmek istermişçesine **"Metropolis"** filmini çevirdi. **"Metropolis"** yirmibirinci yüzyılda kurulacak olan bir göklere tırmanan şehirdi. Yoshiwara bahçelerinde, dünyaya hükmeden insanlar, şatafatlı bir sefahat âleminde yaşıyorlardı. Yeraltı katlarında ise, aşağı ırklar sefil işlerde kullanılıyor, ıstırap çekiyor, sessizce vazifelerini yapıyorlardı. İnsan, bu katlarda

artık bir makine - adam'dan ibaretti. Bu ışık ve karanlık âlemi arasında kalan son aydın, az çok deli bir adam, geleceğin Havva'sını yarattı. Bu robot, Mesih gibi bir kurtarıcılık sevdasiyle esirleri isyana kışkırtacaktı. Esirler, köleler, makineleri kırıp parçalıyacak, en önce kendilerini mahvedecek olan felâketler doğuracaklardı. Film, sermaye ve emeğin bağdaştırılmasını temsil eden bir kilise sahnesiyle sona eriyordu.

Bu iddialı eser, **UFA**'nın sarsıldığı devreye rastladı. Fritz Lang'ın da son büyük sessiz filmi oldu. Alman sinemacılığı, bütün iyi imkânlarına rağmen en yüksek devrini tamamlamış bulundu. Lâkin müstesna kabiliyette senaryocular, rejisörler, dekorcular, aktör ve operatörlerle beslenmiş olan bu sinemacılığın tesiri, sonraki kalkınma hamlelerini aştığı gibi bugün de kendini hissettirmektedir. Bilhassa ifadeci üslûp, son yıllarda Hollyvood'ta, meselâ Orson Welles'in, John Ford ve Marcel Carné'nin birçok filminde, dikkati çekecek kadar kendini belli etti.

FRANSA'DA SAVAŞ SONRASI

Birinci Dünya Savaşı sırasında, herkesin askere alınması yüzünden, Fransız sinemacılığı çok sıkıntılı bir devir yaşadı. 1915 sonuna doğru hernekadar film yapma işine başlandıysa da bu, gereği kadar rahat olmuyordu. Savaşın ilk kışında, Charles Pathé, Nevyork'a giderek mali yardım temin etti. Hattâ Eastman gibi bir adam, ilk zamanların rekabetini bir yana bırakıp ona ham film vermeği kabul etti. Hearst, seri filmleri ve haber filmleri için firmayı destekledi. Charles Pathé'nin gayreti sayesinde 1916 blânçosu kârla kapandı.

Kumpanya, Pathé filmlerine karşılık **Triangle** filmlerini sinemalarında göstermeği kabul etmişti. Bu sayede Fransız halkı, Amerikan filmciliğinin tadına vardı. Durum, Pathé filmlerinin orta karar kalması yüzünden firmayı yeni güçlüklerle karşılaştırdığı için kumpanya başka memleketlerdeki şirketlerini tasfiye etti. Tasfiye daha da devam ederek, Pathé'nin büyük ham film fabrikası Eastman'a ikiyüz milyon franga satıldı. Bu fabrika **Kodak** fabrikasının bir kolu haline geldi. Yaşlılığın yaklaştığını hisseden Charles Pathé, bir zamanlar Fransa'ya dünya üstünlüğünü sağlayan firma-

sını, o firmayı teşkil eden parçalara bölerek elden çıkarıyordu. Bir zaman salonlarda oynatılan filmlerle film oynatmağa yarayan makinelerin yapıldığı **Pathé Baby'yi** elde tuttu. Bu kolu eski Zecca idare ediyordu. 1929 da ise tamamiyle işden çekildi. Pathé'nin politikası, öbür büyük Fransız şirketleri tarafından da ana hatlariyle tatbik edildi. 1921 de 150 büyük film yapılırken 1929 da sadece 52 film yapıldı.Dış film ticaretinin % 80 ini elinde tutan Fransa, birkaç sene içinde, ihracat bakımından hemen hemen sıfıra düşürüldü.

Bu alanda söz sahibi olan Louis Delluc'un yazdığına göre, 1920 ile 1925 arasında, yaptıkları filmlerle sanat değeri gösteren beş altı filmci vardı. Abel Gance, Germaine Dulac, l'Herbier bu arada kendilerini hissettirmeğe başlamışlardı.

Bunlardan Poirier, ressam Berthe Morizot'nun yeğeniydi. Champs - Elysées tiyatrosunun umumi kâtibiyken film yapmağa başladı ve sinemaya, o zaman pek geçer akçe olmayan bir kültür ve bilgi seviyesi getirdi. Yaptığı filmlerin en iyisi **"Verdun"**dü.

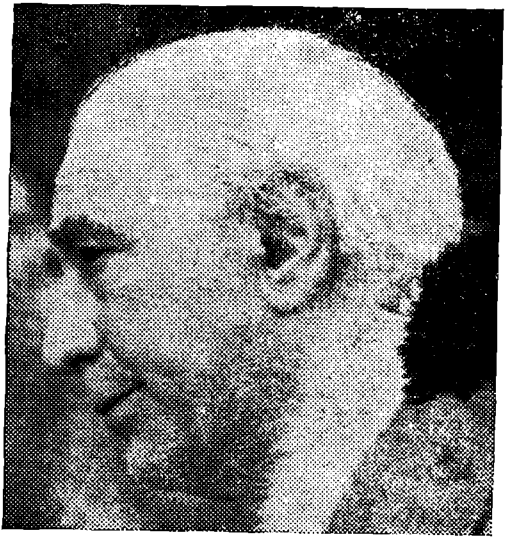
Jacques de Baroncelli de **"Islanda Balıkçısı"**, **"Rammuntche"**, **"Goriot Baba"** gibi filmlerden sonra 1924'te sanatının en yüksek noktasına ulaştı. Öldüğü 1950 yılına kadar da orta bir filmci olarak kaldı.

Babası Tristan Bernard'ın oyunlarını sahneye koymakla işe başlayan Raymond Bernard **"Kurtlar Mucizesi"** filmiyle bütün dünyada akisler uyandırdı. Delluc'un merkezinde bulunduğu bu grupa sonradan Jean Epstein de katıldı.

Abel Gance; Spinoza, Nietzsche, Schopenhauer, Bacon, Confucius gibi filozofları okurken, hayatını kazanmak için sinema işlerine girdi. Senaryo yazarı ve aktör oldu. Sonra işi rejisörlüğe çevirdi. İlk filmlerinde başarı gösteremedi. Ona şöhret kazandıran ilk önemli film **"İtham ediyorum"**dur. Bu sayede iki milyon sermaye bularak demir yolu ile ilgili bir film hazırladı. Bu filmi iki yılda yaptı. Nice garındaki barakayı stüdyo gibi kullandı. Aylarca dağlarda gezdi. On binlerce metre negatifi kesip biçerek nihayet son dakikada adını değiştirip **"Tekerlek"** koyduğu filmi bitirdi. Eserde bilhassa demiryolu makinistlerinin, amelesinin, makasçıların iş ve eğlence hayatı gayet iyi incelenmişti. Filmin konusunda seyirciyi oyalıyacak her şey ve acıklı sahneler vardı. Abel Gance, bu filmde tabiat manzaralariyle insan yüzlerini bir-

biri peşi sıra ekleyerek filmi gitgide hızlanan bir tempo içinde bitirmişti. Filmin en talihli yönü, bütün büyük filmlere gerekli zemini sağlayan çevre incelenmesiydi.

Marcel L'Herbier'nin eğilimi, Gance tan büsbütün başkaydı. İlkin senaryolar yazarak işe başlamıştı. Bunlar aşırı modern dekorlar içinde geçiyor ve dekor resimlerini henüz pek genç olan Claude Autant-Lara çiziyordu. En güzel filmi **"Eldorado"**ydu. Filmde Eve Francis, Jacques Catelain gibi



Abel Gance (Fransız rejisörü)

artistler rol almışlardı. Filmin konusu halkı, üslûbu ise Delluc'un **Ciné - Club** (Sinema Kulübü) ve Ricciotto Canudo'nun **"Yedinci Sanat Dostlarının Kulübü"** gibi sanat çevrelerinde beğenildi. Bu filmin kaynağı, o zamanlar Fransa'da hiç bilinmeyen Alman **expressionismus**'u (ifadeciliği) değil, resimle tesir **(impressionisme picturale)** ve Griffith, Sjöström gibi ustaların araştırmalarıydı. Sinema hiyleleri bu gibi ince maksatlarla kullanılmıştı: ressam, Granada'daki Elhamra sarayına baktığı zaman onu Monet'nin tablolarındaki gibi

bulanık görüyordu. Bir sarhoşluk sahnesinde bazı çehreler, yüzün biçimini değiştiren aynalarda görülüyormuş gibi biçimlerini kaybediyordu. Bu usuller, o zaman için, konuya uygunlukları bakımından yeni idi. L'Herbier, **"İnsanlık dışı"** adlı filminde 1923 ün bütün ileri sanatçılarını biraraya getirdi. Jacques Catelain ve Georgette Leblanc (Belçikalı şair ve tiyatro yazarı Maurice Maeterlinck'in ilham perisi) baş rolleri oynadılar. Mimar Mallet Stevens'le ressam Fernand Léger ve genç dekorcu Alberto Cavalcanti dekorlarını, Pierre Mac Orlan senaryosunu, Darius Milhaud film oynatılırken çalınacak müziği hazırladılar. Bu sanat filmi, tam mânasiyle kepaze oldu. **"Eldorado"**yu hayranlıkla seyredenler neye uğradıklarını şaşırdılar. Bu başarısızlıktan sonra L'Herbier, ticari filmler yaptı. Ancak rol alan ünlü aktör İvan Mosjoukine ve henüz sinemada başarı göstermeye başlayan Michel Simon'un oynayışları, Cavalcanti'nin dekorları sayesinde, konusunu İtalyan şairi Pirandello'nun romanından alan **"Ölü Mathias Pascal"** başarıya ulaşabildi.

Jean Epstein, essay (deneme) ve felsefeyle uğraşıyordu. Sinemayla ilgili ilk yazılarını Delluc'ün **Cinema** dergisinde yayınladı. "Yedinci Sanat" dediği sinemayı övüyordu. Çevirdiği ilk film, Benoit - Lévy'le ortaklaşa bir belge filmi (**documentaire**) oldu: **"Bir papazın hayatı"**. Ismarlama işler, sanatçıyı bir dereceye kadar sınırlıyordu. Ama bu filmin birçok değerli yönleri vardı ve bazı parçaları soyut filmlerinki kadar plâstik bir dikkat ifade ediyordu. Epstein, **"Kırmızı Han"**dan sonra **"Sadık Kalb"**i çevirdi. Aşırı gerçekçi bir konuda güzellik aramıştı: Kötü bir adamla temiz bir işçi, bir kadın uğruna rekabete girişiyorlardı. Kadın, Gina Manès'ti. Epstein, Gance'ın denediği hızlandırılmış montaj usulüne yeni plâstik unsurlar ilâve etmişti. Bu ilk başarı epey ümit uyandırdı. Bir müddet yaptığı orta filmler yüzünden araştırmayı bıraktı, ticari filme döküldü sandılar. Bir ara yeniden sanat filmleri çevirmeğe başladı ama, seyircisiyle temasını kaybetmişti.

Bu arada yeni bir teknik buluş olan otomatik ve portatif film çekme makinesinden faydalandı. Bu makine, artık kameranın manivelesini çeviren bir insana ihtiyaç hasıl olmaksızın, işletilince film çekebiliyordu. Böylece bir tele bağlanıp yukarıdan indirilirken, indiği yerin filmini de sürekli şekilde tesbit ediyordu. Bu usul, filmcilerin epey işine ya-

radı. Bunu tam mânasiyle gerçekleştiren L'Herbler'ydi. Ama daha önce **"Eldorado"**da ressamın görüş açısından bulanık **(flou)** resim çekilmiş, Abel Gance, hareket halinde bir atın üzerine kamerasını tesbit ettirerek atın hareketlerine uygun resimler çekmişti. Hattâ, ayni rejisör, denildiğine göre, bir kartopu sahnesini gerçeğe uygun şekilde film çekebilmek için, stüdyoda portatif kamerayı oradan oraya, tabii çalışır halde, fırlatıp attırmıştı. İşe para yatıranlar tasalanıp da ağ gererek kameranın zarar görmemesine çalıştıkları zaman Abel Gance buna engel olmuş:

— "Baylar, kartopu çarptığı yerde dağılır!" diye bağırmıştı. Tabii kameralar da kırılmıştı. Korsika da gerçeğe uygun film çekmek için, kayalıklardan aşağı, deniz içinde de resim alabilen kameralar atılmıştı.

İşletme bütçesi dev ölçüsündeydi. Abel Gance'ın yaptığı **"Napolyon"** filmi için milyonlar harcanmıştı. Film bittiğinde onbeş bin metre tutuyordu. Kesile kesile beş bin metreye indirildi. Ama yine de Napolyon, İtalya meydan muharebesine girerken film bitiyordu. Yani eserin sonu, Saint Hélène adası sürgünü filân yoktu. Bu kısım, çok sonra, Berlin'de Lupu Pick tarafından ayrı bir konu halinde çevrildi. Böyleyken film yine iş yaptı. Çünkü çok samimi olarak hazırlanmıştı. En büyük aktörler en küçük rolleri kabul etmişlerdi. Gerektikçe teknik kurallar çiğnenmiş, o zamana kadar bilinmeyen adese ve âletler yaptırılmıştı. Bazı yerlerde, perdenin ötedenberi bilinen beyaz dörtgeni yanlamasına üç defa büyütülerek Napolyon'un sahnelerine bir fresko büyüklüğü verilmişti; hem de **sinerama** keşfedilmezden yirmi beş yıl önce... Nihayet Gance üçlemesini **(trilogie)** 1960 da tamamlayabildi. Yeni bir şirketin ilk filmi olarak "Austerlitz"i yaptı. 600 milyon franga malolan filmde günün en meşhur artistleri oynadılar. Martine Carol, Vittorio De Sica, Orson Welles, Lili Palmer, Michel Simon, Jean Marais...

Ama bu araştırmalar verimli olmadı. Yapılan yeniliklerin çoğu, genelleşmedi. Ya da aşırı kullanılarak kendi kendini yoketti. Abel Gance, bundan sonra **"Dünyanın sonu"** filmini çevirdi. Baş rolü kendi oynuyordu. Bu film de tamamiyle bitirilemedi. Gösterildiği zaman noksandı. Sesli filmin bulunuşu, tamamlanmasına engel oldu.

Bununla beraber, bu, devir Fransız sinemacılığı, memleket içinden çok memleket dışında iş yapmış ve tanınmıştı.

"Kurtlar Mucizesi", "Atlantid", "İmparatorun menekşeleri", "Napolyon" gibi filmler dünyanın dört bucağında gösterilmişti. Ancak sinema sanayiinin gerilemesi, filmlerin sanat değerini de düşürmüştü.

RUS FİLMCİLİĞİ

Rus sineması 27 Ağustos 1919 da, Lenin tarafından eski filmciliğin millileştirilmesine ait kararın imzalanmasiyle başlar ama, başlayan, sovyet filmciliğidir. Yoksa, Çar İkinci Nikola devrinde, hernekadar batı filmciliği Rusya'ya hâkimse de yine film çevriliyordu. Gontcharov'un **"Sivastopol'un alınışı"**, Tourjansky'nin **"Karamazof kardeşler"** gibi eserleri, konularını tarihten veya edebiyattan alan filmlerdi. Birinci Dünya Savaşı, Rusya'ya yabancı film gelmesine engel olduğu için ister istemez yerli film yapılmasına yol açtı. Almanya'da olduğu gibi. Aktör Ivan Mosjoukine yetişti. İş yaptığı nisbette filmlerin iyileştiği görüldü. Geo Bauer, bu devrin en çok ve en iyi film yapan adamıydı ama, beklenmedik bir anda ölümü, tasarılarını yarım bıraktırdı.

1917 Şubat ihtilâlinden sonra işler altüst oldu. Büyük firmalar, kapitalist olmak dolayısiyle kapılarını kapadılar. Grev yaptılar. Bazı film yapanlar Beyaz Rus ordusuna katılarak memleketten göçtüler. Bunlardan Paris'e yerleşenler arasmda Volkov, Tourjansky, Natalie Lissenko, Koline, İvan Mosjoukine gibi değerler vardı. Sonuncu aktör, Paris'te **"Aktör Kean"**, **"Esrarlı** ev" gibi filmler yaptı. Paris'te fazla elverişli bir çevre bulamayan göç kuşları, yavaş yavaş dağıldılar veya söndüler.

Sovyet Rusyasında ise sinema, başlangıçta hayli ağır güçlüklerle karşılaştı. Güçlükler, elbette iktisadi idi. Bir yandan Beyaz Ruslar yer yer başarı sağlayarak bolşevikliğin çöktüğünü ilân ediyorlardı. Bu şartlar altında Rusya'ya ne ham film yollayan oluyordu, ne de sinema malzemesi. Ancak, cephelerde bazı aktüalite filmleri çevrilebiliyordu. İç savaş devam ederken, ağır şartlar altında, konulu birkaç film hazırlanabildi. Koulechev **"Mühendis Praite'in tasarısı"**, şair Maiakovski senaryosunu yazıp başrolünü oynayarak **"Para için doğmamış"** filmiyle işe başladılar.

1922 de barış imzalanınca, sinema hayatında da kıpırdamalar başladı. Stüdyolar yeniden açılmağa, savaştan sağ

kalan teknisiyenler, artistler birer ikişer toplanmağa koyuldular. Hükümetin desteğiyle Koulevhoc'un **Deneme Lâboratuvarı** başta olmak üzere bazı gençler, ilerilik dâvasında gruplar meydana getirdiler. Dziga Vertov, günlük **Pravda** gazetesinin ilâvesi olarak **Kino Pravda**'yı yayınlamağa başladı (**Gerçek Sinema** anlamına). Bu ilerilik öyle aşırı bir



Vsevolod Poudovkine (Rus rejisörü) *1893 1953*

noktaya geldi ki, **Kino Glaz** (Göz - sinema) denilen ve resimdeki fütürist görüşe benzeyen bir anlayışla, sinemadan aktörü, kostümü, makiyajı, stüdyoyu, dekor ve ışığı, bir kelimeyle mizanseni tamamiyle sürüp çıkarmağa, defetmeğe kalktılar. Kamera, insan gözü gibi, sadece bir objektiften, tesbit edici bir âletten ibaret kalacaktı. Makinenin tarafsız-

lığı, onlar için gerçekçiliğin tek temeliydi. Vazifesi, hayatı, olmakta oluşu sırasında tesbitten ibaretti. Asıl sanat montajdan, yani çekiliş parçaların lüzumuna göre birleştirilmesinden başka birşeye bağlı değildi.

Tabii bu aşırı görüşler ne de olsa Rus sinemasına, hattâ başka memleketlere bir dereceye kadar tesir etti. İnsanı cemiyet hayatının ortasında yakalamak lüzumuna, montajın önemine dikkati çekti. Ama tatbikatta epey güçlükle, hattâ imkânsızlıkla karşılaşıldı: insan gözü herşeyi olduğu halde görebiliyordu ama, gözün girip gördüğü her yere sinema makinesi dalıp çıkamıyordu. Işıklandırma, pelikülün hassaslık derecsei yüzünden, vazgeçilmez bir unsurdu. Aradan yirmi beş yıl geçtiği halde, hâlâ öyle bir makine yapılmadığına göre, **Kinoks'**çuların fikirleri, tabii gerçekleşemedi.

Bununla beraber, Dziga Vertov, iyi filmler çevirdi: **"Bir lokma ekmeğin hikâyesi"**, **"Kameralı adam"** bunlardandır. Koulochev ise, **Lâboratuvar'**ında, Vertov gibi montaja önem veriyorduysa da, aktörü, mizanseni ihmal etmiyordu. Poudovkine isimli, yetiştirdiği gençlerden birine maledilerek meşhur olmuş bir deneme yaptı ve montajın önemini gösterdi: Mosjoukine'in bir filminden bazı sahneleri kesti. Uç uca ekledi. Seyircilere gösterdi. İşin iç yüzünü bilmeyenler, perdede önce bir tabak çorba, bir tabut ve bir çocuk görünce İvan Mosjoukine'in açlığı, ıstırabı ve baba sevgisini ifadede gösterdiği sanatçılığa hayran kaldılar. Koulechov, kendi yaptığı filmlerde de bu görüşü tatbik etti.

Koulechov'un dostu şair Malakovski, çıkardığı **Lief** adlı dergiyi genç bir tiyatro rejisörünün emrine açmıştı. Eisenstein adındaki bu genç, bu dergide yeni bir montaj şekli ortaya atıyordu. Kendisi mühendislik tahsil etmiş, ressam olmak istemiş, rejisör olmuştu. **Çekici montaj** dediği bu usule göre birbiriyle fikir bağı olan sahneleri, konu bağı olmasa da birbiri peşisıra ekliyordu. Çevirdiği **"Grev"** filminde bu usulü tatbik etti. Filmde Çar idaresi, işçileri yığın halinde öldürtüyordu. Bu sahneden hemen sonra, mezbahada öldürülen bir sığır sürüsü gösteriliyordu. Eisenstein, bundan sonra ayni görüşle **"Potemkine zırhlısı"** filmini birkaç hafta içinde Odesa'da çevirdi. Bu film Rusya'da çok meşhur oldu. Hükümet Eisenstein'e hiçbir yardımı esirgemedi. O da bundan faydalanarak **"Eski ve yeni"** diye bir filme başladı. Dört yıl çalıştı, bitirmek üzereyken hepsini imha etti. Ye-

niden başladı. 100.000 metre ham film harcadıktan sonra yaptıklarını 25.000 metreye indirdi. 1927 de çalışmasına ara verdi. Bu filmde stüdyoya ayak basmamış bir köylü kızına baş rolü oynatmak istemişti

Eisenstein, otuz yaşında Hollyvood'a geldi ve orada



Serge Mikhailovitch Eisenstein (Rus rejisörü) *1898 1948*

sendeledi. Rusya'da yerine Poudovkine geçmişti. Koulechov'in yetiştirmesi olan Poudovkine Maxime Gorki'nin romanından perdeye aktardığı **"Ana"** filmiyle meşhur oldu. Ondan sonra ayni başariyle **"Asya'da Fırtına"** (Asıl adı: **Cengiz Han'ın oğlu**) filmini yaptı. **Ana'da** meşhur aktris Baranovskaia

başrolü oynamıştı. Poudovkine, Türkiye'ye de gelmiş olan gazeteci ve yazar Zarkhi'yle ortak senaryolar yazmıştı.

Sessiz filmin son devrinde yetişen Dovjenko, kendinden önceki film yapanlardan tamamiyle ayrıldı. En iyi filmi **"Toprak"**tı. Bu filmde aşka, ölüme ve tabiatın verimliliğine dayanıyordu.

Sovyet sineması beş yıl içinde, bir hayli film verdi. Bunların çoğu, evvelkiler kadar önemli olmayan sanatçılar tarafından çevrilmiştir. Sovyet okulunun sinemada en büyük özelliği, propagandadır. Cemiyet meseleleriyle ve siyasetle ilgili bir propaganda ki, biricik temelini sovyetlerin kendi idare tarzları teşkil eder.

SİNEMADA İLERİCİLİK

Sinemada ilericilik (**avant - garde**), resim ve şiirden onbeş yirmi yıl sonra, 1925 yılına doğru kendini gösterdi. Apollinaire, Picasso, Max Jacob gibi şair ve ressamlardan sonra, **Futurisme**'in (fütürizm) kurucusu, İtalyan şairi Marinetti, sinemayı yeni ifade imkânları arasında saymıştı. Savaş ilk fütürist filmin çevrilmesine engel olduysa da Marinetti'nin taraftarlarından Bragagila, Lyda Borelli'nin başrolünü oynadığı "**Perfido Incanto**"yu (Kötü câzibe) çevirdi. Ama bunun sade dekorları fütüristti.

İlkin her memlekette sinema sevenlerin toplandığı ve yeni filmler üzerinde tartışmalar yaptığı **Ciné - Club**'ler (sinema kulübü) açıldı. Sessiz film devri kapanırken Fransa'da yirmi beş tane sinema kulübü vardı. Belçikada **Film - Club,** Hollanda'da **Film Liga,** Almanya'da **Filmfreunde,** Londra'da **Film Society,** Nevyork'ta **Film Art Guild** adiyle ayni toplantı yerleri açılmıştı. İlk ilerici (**avant - garde**) filmler, hızını **Dadaisme** (dadaizm) denilen sanat akımından aldı. Bu akımı kuran, Tristan Tzara adında bir Romanyalı şairdi. Zurih'te 1916 da temeli inkâr olan böyle bir okul meydana getirdi. 1917 de Vicking Eggeling adlı bir İsveçli ressam, resimde ilerici denemelere girişince 1921 de **UFA** şirketi ona, Almanya'da ilerici bir film çevirmesi için müsaade verdi. Bu film, halezon ve tarak dişlerinden yapılma bir çeşit hareketli resim filmiydi ve adı "**Eğrilemesine senfoni**"ydi. 1924'te, ölümünden önce "**Düz senfoni**" ve "**Paralel senfoni**" adlariyle iki film daha çevirdi. Hans Richter, Walter Ruttmann gibi iki Alman ressamı daha böyle resimler yaptılar. Bunlar içinde, büyük kalabalığı eserini gösterebilen ilk sanatçı Ruttmann oldu: Fritz Lang'ın "**Niebelungen**" filminin bir yerinde, rejisörün isteği üzerine "**Şahinin rüyası**" adını verdiği soyut biçimlerle yaptığı eseri seyredildi.

"**Eğrilemesine senfoni**", "**Ritm 23**", "**Opus IV**" gibi isimler, soyutçu Alman ressamlarının niyetlerini gösteriyordu: hendese biçimlerini bir orkestradan çıkan sesler gibi

kullanarak **"sessiz nağmeler'**, sahici **"gözle görülen senfoniler"** yaratmak.

Vicking Eggeling, Alman ilerici filmlerinde tutulacak yolu gayet ciddi şekilde 1921 de çiziyordu: kulak yoliyle bizde iz bırakan müzik olayı gibi soyut biçimler yaratarak öz sanatta ihtilâl yapmak. Buna karşılık Fransız ilerici filmleri, işi hafiften alan alaycı bir halle, Alman filmciliğine kontra gidiyordu: Amerikalı dadaist fotoğrafçı Man Ray'in **"Akla dönüş"**ü, kübist ressam Fernand Léger'nin **"Makine bale"**-si, René Clair'in Francis Picabia için yaptığı **"Perde arası"** böyle eserlerdi.

René Clair, asıl adiyle René Chomette, Parisli bir tüccarın oğluydu. Baba meslekine girmeyerek gazeteciliğe başladı. Sonra Feuillade'm filmlerinde ufak roller aldı. Jacques de Baroncelli'nin yanında asistan olarak çalıştıktan sonra kendisi film çevirmeğe başladı. Şair ve ressam olarak Dadaist grupun Tristan Tzara ve André Breton'la beraber başlarından olan Françis Picabia, **"Perde arası"** için topu topu iki sayfa tutan bir senaryo yazmıştı. Halbuki René Clair, bunu çeşitli şekilde zenginleştirerek tam bir film haline koydu. Filmde, panayır yerinde tıka basa karnını doyuran birinin geceki kâbusu canlandırılıyordu. Tabii filmden düzenli bir mâna çıkarmağa imkân yoktu. Her sahne, bir çeşit semboller âleminden ibaretti. İlk kısımda **Théatre des Champs - Elysées**'de bir Paris panoraması görülüyordu. Bir dansözün yavaş çekilmiş sıçrayışı, sonra bazı dadaistlerin kısaca görünüşü: Man Ray'le ressam Duchamp satranç oynuyorlar, Picabia'yla müzikçi Erik Satie bir top getiriyorlar. Sonra baleler kralı Jean Borlin tiyatronun damına, tirollü kıyafetiyle geliyordu. Picabia kendi yarattığı kahramanı tüfekle öldürüyordu. Hemen cenaze törenine geçiliyordu. Tabut bir arabaya konulmuş, arabaya bir deve koşulmuştu. Çelenkler ekmek içinden yapılmıştı. Tören bir Luna parkta geçiyordu. Cenaze, Lunaparktaki eğlence vasıtalarının hepsinde gezdikten sonra kırlara bırakılıyordu. Sonunda, sihirbaz kılığında yeniden ortaya çıkan ölü - Jean Borlin, önce cenazeyi takibedenleri, sonra kendi kendisini el çabukluğiyle ortadan kaldırıveriyordu. Erik Satie, film gösterilirken çalınsın diye, gayet kıvrak ve sahnelere uyan bir müzik bestelemişti.

René Clair, **"Perde arası"**ndan sonra pek de başarılı olmayan başka filmler çevirdi. Başkaları da birtakım ilerici

filmler yaptılar. Ama hiçbiri "**Perde arası**"nın başarısına ulaşamadı.

Soyut sanattan ve dadaizmden sonra, sinema, sürrealizme yanaştı. Germaine Dulac, bu tarzda birkaç film yaptı. Çevirdiği "**Bir Endülüs köpeği**", bu çığırın şaheseri oldu. Şair Lautréamont bu film için: "**Teşrih masasına birlikte konulmuş bir dikiş makinesi ve şemsiyenin tesadüfü kadar güzel**" demiştir ki sürrealizmi bu derece güzel anlatan söz az bulunur. Şair Benjamin Péret veya ressam Max Ernst, eserlerini verirken kelime veya biçim halinde birbiriyle doğrudan doğruya ilgisi olmayan unsurları yanyana getiriyorlardı. Bunun



René Clair (Fransız rejisörü)

için şuuraltından, her kelimenin yazılışından sonra akla ilk gelen kelimeyi yazmak yoliyle faydalanıyor, ya da kendilerini tamamiyle tesadüfe bırakıyorlardı. Ressam Salvador Dali ile Bunuel, işbirliği halinde senaryoyu meydana getirirken, işte böyle davranmışlardı. Birbirini takibeden sahneleri dolduracak eşyanın bilhassa mânasız ve saçma olması için hayli kafa patlatmışlardır: meselâ olayın kahramanı, sevdiği kadım öpemez, çünkü aralarına iki ip gerilmiştir. İplere balkabakları, iki papas, içinde eşek leşi konmuş bir de kuyruklu piyano bağlanmıştı! Senaryoyu yazarken bunlara herhangi bir mâna yüklememişlerdi. Ama filmi açıklayan ten-

kitçiler, bu gibi unsurlarda neler bulamadılar, nasıl yorumlamadılar onları... **"Bir Endülüs köpeği"**, sürrealizmin içinden çıkamadığı bütün meselelere karşı takınılmış tavrın en güzel ifadesiydi. Dali ve Bunuel'in senaryoları, sürrealist âlemi için, olayların Freud usulüne göre izahını gerektiren bir anahtar vazifesini gördü.

İlerici film, bundan sonra sahne tertibini tesadüfe bırakmayarak belge mahiyetinde eser verecek bir çalışma tarzına yöneldi. Soyut sanatın yanıbaşında **documentaire**(belgeci) film de gelişti. Hattâ bütün ötekilerin yerini aldı. Bugün şayet soyut film var olmuşsa bu klâsik müziğin, geometri biçimlerinin yardımiyle mümkün olmuştur. Walter Ruttmann'ın bir yetiştirmesi, Oskar Fischinger, Almanya'da **"7 ve 8. Etüd"** gibi eserlerle başladıktan sonra Amerika'da bu usulü Liszt'in **"Macar Rapsodie"**sine, Gerschwinin **"Rhapsody in blue"**suna tatbik etmişti. Onun kendine mahsus tarzı, sonradan Walt Disney tarafından **"Fantasia"**nın birinci bölümünde (Bach'ın **fuga** ve **toccata**'sı) taklit edilerek dünyaya yayıldı. Ne kadar özel bir alan da olsa, bu çeşit filmin gene bir geleceği vardır. Sürrealist sinema, Nevyork'ta fotoğrafçı Ralp Steiner'in, Lewis Jacob, Joseph Shillinger gibi daha başkalarının denemeleriyle bir müddet bir varlık göstermiştir. Maya Deren'in son yaptığı filmler, artık bırakılmış olan sürrealist filmciliğin bir çeşit kalkınması sayılabilir. Hans Richter'in **"Parayla satın alınabilen hulyalar"** adlı filminde Man Ray, Duchamp, Calder, Max Ernst, Fernand Léger gibi ressamların payı vardır ve eseri değerlendirmişlerdir.

Alberto Cavalcanti de, halka eğilen filmler yaptı. Başlangıçta Jean Renoir'a yakındı. Renoir, o zamanlar sinemada efsane, masal, hayal dünyası aksettirme hâvasındaydı. Karısı, aktris Catherine Hessling'in kabiliyetlerini belirtecek eserler veriyordu. Nihayet, Emile Zola'nın **"Nana"** adlı romanına dayanarak, Alman stüdyolarında, dilediği gibi bir film hazırlayabildi. Kısmen kendisinin de yatırım yaptığı bu iş başarı kazanamayınca, ticari maksatlı filmler çevirdi. Zaten, dostu Cavalcanti de başka türlü hareket etmiyordu.

Fransız filmcileri, Almanların aksine, daha çok halis sinema taraflısı idiler. Ticaretten ziyade sanat gayesi güdüyorlardı. René Clair, Lacombe, Jean Grémillon bu tarzda eserler verdiler. Hollandalı Joris İvens'in ilk filmleriyse, dış

gerçeğin kılı kılına tesbitinden ibaret kaldı.

Almanya'da bilhassa Dziga'nın, ilerici sinema üzerine büyük tesiri oldu. Hans Richter, Hindemith'in müziği üzerine alaylı tefsirleri sahneleştiren bir filmden sonra sosyal konuları gerçekleştirmeğe yöneldi. **"Inflation"** (Enflâsyon)dan sonra, Rusya da Nazilik aleyhine yarı belgeci **"Maden"** filmini çevirdi. Ama sanat yönünden ilerici olmak, politika yönünden ilerici olmayı gerektirmediği halde Walter Ruttmann, Richter'den ziyade bu yola sapmakla aldanmıştı. Alman filmcileri, artık beylik hale gelen usulleri bu filmlerde bol bol kullanıyorlardı, hareketlerdeki benzerliklerle, ya da **cadrage** (çerçeveleme) denilen, bir film karesine alınacak sahnenin istifini ayni şekilde seçmekle o sahnelerin insana verdiği ve düşündürdüğü fikirler arasında bağlantı kurmağa çalışmakla geçişler sağlamak yoluna gidiyorlardı. Örnek vermiş olmak için hatırlatalım: birinci sahnede yakın plândan çekilmiş bir kafatası gösterdikten sonra ikinci sahnede yine yakın ve büyük plândan çekilmiş bir mum alevi göstermek, bu iki sahneyi çerçeveleme bakımından birbirine bağlamak demek olur. Bu gibi usuller, sonunda biteviyeliğe kadar varır. Hattâ Ruttmann, bu beraberliği mütemadiyen insan ve onu takibederek hayvan fotoğrafları arasında aradığı için insanı sosyal bakımdan değil, hayvanlık yönünden tasvir etmiş olmakla suçlandırılmıştır.

Nazilik, Almanya'dan birçok rejisörleri kapıdışarı edince, bazı kumpanyalarca desteklenen bu ilerici hareketler sona erdi. Fransa'da ise, böyle desteklerden mahrum oldukları halde film çeviren rejisörler, sesli sinema çıkıncaya kadar çalıştılar, sonra başka mesleklere geçtiler.

İngiltere'de belgeci sinema tutundu. Bunun da sebebi hükümetin, büyük sanayi şirketlerinin ve reklâmcılığın bu işi desteklemesiydi.

HOLLYVOOD'UN KURULUŞU

Birinci dünya savaşını takibeden on sene, Amerikan sinemacılığı için birbirini kovalayan bir zafer serisi hazırladı. Bir kere, yirmi bin sinema salonu, kapılarını yabancı filmlere kapamıştı. Üstelik, dünyanın dört köşesinde, Amerikan filmleri, sinema salonlarındaki programların % 60 % 90 kısmını teşkil ediyordu. Her yıl, 800 filmi aşan bir istihsale 200.000.000 dolar harcanıyordu. Bir buçuk milyar dolarlık bir yatırım, sinema sanaylini benzeri herhangi bir sanayi şubesi kadar verimli hale getirirdi: otomobil, konserve, çelik, petrol, sigara sanayiinden farkı kalmazdı sinemanın da.

Büyük şirketler, Paramount, Loew, Fox, Metro, Universal gerek film yapma gerekse bütün dünyada dağıtma işini ellerinde tutuyorlardı. Çeşitli mali anlaşmalarla **Wall Street**'e bağlanmış bulunuyorlardı. Sermaye sahipleri, bankacılar, artık şirketlere değil, onların ortaya çıkarıp dünya ölçüsünde şöhret haline getirdiği yıldızlara para yatırmaktaydı. Filmciliğe **producer** denilen film yapıcıları hâkim oldu. Bunları ise işe para yatıran maliyeciler seçiyorlardı. **Metteur en scène**'ler, yani bir filmin alınmasını sağlayan rejisörler haftalık alan alelâde memurlar haline girdiler. Tıpkı elektrikçiler, operatörler, makinistler gibi. **Producer**'ler yani film yapanlar, kontratları sayesinde, film idare edenlerden eski haklarının çoğunu kaldırmışlardı: konu seçmek, yıldız seçmek, senaryo, montaj, dekor kostüm ve bitmiş filmi gözden geçirmek gibi işleri kendi üzerlerine alıyorlardı. Böylece, film yapan, filmin sanat bakımından karşılaşacağı başarı veya başarısızlığın tek mesulü oluyordu. Onu da birinci derecede ilgilendiren nokta, tabii hâsılat meselesiydi. Ona yol gösteren gişe hasılatıydı. Bağımsız film tenkitçisinin hükmüna aldış eden yoktu. Amerika Birleşik Devletleri'nde bu sebeple, film tenkidi denilen şey, gerçek mânasiyle mevcut olmamıştı.

Film yapan, gölgede kalıyordu. Hollyvood'un göze görünen tarafında daima baş artist bulunuyor; yıldız sistemi, Hollyvood'un dünyaya hükmetmesinde temel görevi yapıyor-

du. Yıldızlara hayran olan seyircilerin bu ateşli ilgisi binlerce ithaflı fotoğraf dağıtılmasiyle daima harlı tutulmaktaydı. Reklâmcılık, bu tapılan insanlar etrafında masallaştırılmış hikâyelerden örülme esrarlı bir hava yaratıyordu. Sevişmeleri, boşanmaları, giyip çıkardıkları, evleri, sevdikleri hayvanlar bütün memleketler için ilgi ve tartışma konusu olmuştu. Bu sayede, Rudolf Valentino, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Gloria Swanson, John Gilbert, Mae Murray, Norma Talmadge, Clara Bow, Lon Chaney gibi yıldızlar, devrin yarı tanrıları haline getirilmişlerdi.

Yerleşmiş dinler bu yeni rekabetten telâşa düştü. Bilhassa **puritain** denilen ahlâkçılar Hollyvood adlı bu yeni Babil aleyhine hızlı bir savaşa giriştiler. Sonunda M. P. A. A. (Amerikan film yapanlar ve dağıtanlar birliği) **Motion Picture Association of America, incorporation)** kuruldu. Cumhuriyetçi partinin başkanı William Hays'in kurduğu bu birlik ciddi çalıştı. Hays, Başkan Harding'in kendisine teklif ettiği vazifeyi dahi, senede yüzbin dolarlık bu iş için reddetti. Yirmi yıl boyunca Hays, bürosunu, kendisine Sinemanın Çarı dedirtecek şekilde idare etti. Bir Cizvit papasının hazırladığı müstehçenlikten korunma nizamnamesine de kendi adını verdi. Bu müstehçenlik meselesi, sinemada bir gaye olmaktan çok vasıta vazifesini gördü. Sinema, Birleşik Amerika'da orta sınıf halkın hayatını, daha doğrusu hayat standardını başariyle tasvir eden bir propaganda âleti vazifesini gördü. Vaktiyle İngiliz iktisatçılarından biri "İngiltere bir memleketi zaptetmek için oraya ordusunu değil, sermayesini gönderir" demişti. Hays, bu sözü şu hale getirdi: nereye Amerikan filmleri girerse, ardından Amerikan malları orada satılır.

Hollyvood, yer yüzündeki önemini anlamağa başladıkça, bazı yıldızların yarattıkları kişiliklerde de itidal görülmeğe başlar. Meselâ Douglas Fairbanks, **Triangle** Birliği devrinde babayani, kadınların sevgilisi, bönce bir Amerikan delikanlısı tipi canlandırmıştı. Daha sonra Meksika için **"Zoro'nun işareti"** filmiyle yenilmez bir atlet; Fransa için **"Üç silâhşorlar"**la korkusuz bir şövalye; İngiltere için **"Ormanlar hâkimi" (Robin Hood)** filmiyle haksızlıkların koruyucusu ve nihayet **"Bağdat Hırsızı"**, **"Kara Korsan"** gibi filmleriyle Doğu'da hep üstün gelen kahraman durumuna girmiştir. Bu değişme her zaman yıldızların lehine değildi. Çoğu defa par-

lak bir sanatçı film yapanların (**producer**) elinde kişiliğini kaybediyor, hattâ orta derecede biri, kuvvetli bir sanatçıya, hasılat tasası dolayısiyle tercih ediliyordu. Hollyvood yükseldikçe, öncülerini kaybetmedeydi. Thomas Ince ölmüştü. Mack Sennett, eski başarılarına zerre eklemiyen seri halinde filmler yapıyordu. Griffith de yükseldiği tepeden yavaş yavaş kaymağa başlamıştı.

Amerika hesabına "**Bir milletin doğuşu**", Avrupa için "**Kırık lâle**", sinema sanatı içinse "**Intolérance**" ulaşılacak en yüksek noktayı temsil etmekteydiler. Griffith'in son filmleriyse gitgide kötülüyordu. Hele sözlü filmi "**Abraham Lincoln**"un uğradığı başarısızlık, ticari bakımdan Griffith'i batırdı. Okadar ki, ömrünün kalan yirmi yılında ancak tek bir film çevirebildi. Hollyvood'un o insafsız **para** kaidesi, bu şehrin büyük kurucusunu ezdi, mahvetti.

Griffith'in mahvolmasiyle Cecil Blount **de** Mille'in başarısı tezat teşkil ediyordu. De Mille'in kişiliği alelâde olmakla beraber ticaret dehası vardı ve bu hal Hollyvood'un anlayışına tam mânasiyle uyuyordu. Kâr getirmek şartiyle denemediği tarz kalmadı. En basit bir komediden en ağır oyuna kadar her çeşit film yaptı, birçok yıldız ortaya attı. Sovyetler aleyhine propaganda filmi olan "**Volga mahkûmları**", şöhretini sağlayan eserlerdendir. Asıl ustalığını, şarkılı kahve seviyesi içindeki **suproproduction**'lariyle (üstünfilm) elde etti. "**Evâmir-i aşere**" (On emir) gibi, kutsal kitaplardaki olaylardan aldığı konularda büyük kalabalıkları, eziyet, işkence ve sevişme sahnelerini ustaca birbirine ekleyerek seyircinin, büyük kalabalığın ilgisini çekti. De Mille, gişe hasılatı rekorunu kıran şampiyonlar arasındadır. Onun izinden giderek Fred Niblo, **Goldwyn - Mayer** şirketi için "**Ben Hur**" filmini yaptı. Bu muazzam film altı milyona malolmuştu ama, okadar tutulduğu halde dört milyondan fazla gelir sağlayamadı.

Rex İngram, "**Apocalypse'in dört süvarisi**"yle Rudolf Valentino'yu meşhur etti. King Vidor, "**Büyük resmigeçit**"le propagandayı ihmal etmemekle beraber, kendine göre bir duyarlık gösterdi. Hollyvood filmcileri, konuları başka milletlerden seçerek dünya ölçüsünde başarı kazanıyorlardı. Çünkü sessiz sinema devrinin son başarılı filmleri içinde Amerika tarihine dayanan tek bir eser vardı "**Kervan**". Bu filmde, James Cruz, rejisör olarak, 1850 sıralarında Batı

Amerika'yı fethe çıkan öncüleri canlandırmak istemişti.

Macera ve kovboy filmleri (**Far West**) Ince ile William Hart elinde bir sanat özelliği kazanmıştı. Ama gitgide bunlar da derme çatma hazırlanıveren ucuz mahsuller halini aldı. Filmcilik, dünyaya açılayım derken Amerikalılığını kaybetmeye gidiyordu. Bir yandan sansürün sert hükümleri, öte yandan satışı bol, ama değersiz romanların sinemaya aktarılması, yıldız sistemi ve gişe hasılatı meselesi sinemanın sanat bakımından fakirleşmesine sebep oluyordu. Geriye kala kala, hemen hepsi yabancılar tarafından çevrilen bazı müstesna filmle, komik film alanı kalıyordu.

Amerikan komik filmciliğini bir okul haline getiren Mack Sennett ve Charles Chaplin örnekleri gitgide dikkatle tatbik edilerek bu okulu bütün dünyaya hâkim kıldı. Sessiz film devrinde bu saltanatı kurmakta, Şarlo'nun büyük rolü olmuştu.

Bir komik film aktörü tarafından uyulması pek çetin olan uzun film alanında Şarlo'nun ilk başarısı "**Yumurcak**" filmiydi. Cam silicisi olan Şarlo, başından bir kaza geçerek çocuk dünyaya getirmiş zavallı bir kızı çocuğunu evlât ediniyor. Fakat bir düşkünlere yardım teşkilâtı, çocuğu, ona okadar bağlanan Şarlo'nun elinden alarak yavrusuna bakması imkânsız anaya teslim ediyor. Bu filmin bazı sahnelerinde Griffith'in tesiri açıktır. Şarlo'nun, filmde en mükemmel yardımcısı, bu filmle meşhur ettiği Jackie Coogan'dır ki, onun aktörlük kabiliyetini belirtmesine vesile olmuştur. Filmin bazı yerlerinde, gerçek, olanca katılığiyle duyurulduğu gibi bazı yerlerinde de hayale ve duyarlığa imkân verilmiştir.

Şarlo, bundan sonra yine kısa filmler yaptı: "**Şarlo ve demir maske**", "**Para alma günü**" gibi filmlerdi bunlar. Kendi gelişimi onu acıklı komedilere götürüyordu. Netekim, film arkadaşı Edna Purviance için yazıp çevirdiği **Puplic Opinion**" (Efkârıumumiye) da işi iyice bu çığıra döktü. Filmde bir artist, bir genç kadını sever sonra bırakır. Yaşamak için zengin bir adamın metresi olan kadın sonradan ilk sevgilisini yeniden bulur. Bulur ama, bir anlaşmazlık yüzünden ayrılırlar ve artist intihar eder. Aslında ne bir melodram, ne de komedi olan bu film, dünya seyircisine çok tesir etti. Bir devrin ruh hali ve insan karakteri üzerinde çok derin bir araştırmaya dayanıyordu. Kişilerin birbirleri karşısındaki du-

rumları ve bu durumların boyuna değişmesi de ustalıkla idare edilmişti. Şarlo, bununla sinemanın romandan da, tiyatrodan da daha tesirli olabileceğini isbat etmişti. Bütün dünyaca anlaşılır olmak için son derece basitleştirilmiş bir olaydan, bazan çocukça görünen sembollerin delâletinden faydalanmıştı; olayın kahramanı olan kız terkedilince, yalnız bir vagon penceresi, yarı aydınlık, görülüyor, bundan da terkedenin gittiği anlaşılıyordu. Ya da, sonraları, kız bir çekmece açıyor, çekmeceden bir erkek yakalığı düşüyor; bu, erkeğin ölümünü belirtiyordu. Bu gibi oyunlar, daha önce başkalarınca, meselâ İsveçliler ve Almanlarca da denenmişti ama, hiçbiri Şarlo'nunki derecesinde tesirli olmamış, hiçbiri basit içinde büyük ifade gücüne erişememişti.

Şarlo, bundan sonra yeniden Şarlo kılığiyle, **"Altına hücum"** filminde görüldü. Bu eser, onun sessiz film zamanındaki en önemli filmiydi. Filmde bilhassa iki hârikulâde parça vardı: birinde, Şarlo, donattığı sofra başında gelmeyecek olan sevgilisini boş yere bekler. En nihayet, iki çatal ucuna küçük francalaları geçirir ve bu francalaları, kendisiyle sevgilisi farzederek dansettirir. Öbür kısımda da, artık açlıktan gözleri dönen arkadaşı, onu piliç halinde görür, kendisi ise pabuçlarını bağları makarnaymış gibi, çivileri kemikmiş gibi emerek yer.

Şarlo'nun hiçbir filmi, **"Altına Hücum"** kadar para getirmemiştir. Bu film, yıllar sonra tekrar tekrar basılarak dünyanın her tarafında gösterildiği gibi bizzat Şarlo, **"Sahne ışıkları"** filmiyle, bir otuz yıl sonra, iki komiğin hayatından sahneler canlandırırken yine bu filmden bir kısmı eserine almıştır. Başarısı kıskanıldığı için, ahlâkçılar hemen aleyhinde ayaklandılar ve şahsi bir meseleyi büyüterek, boşanmayla neticelenen olaydan faydalanmak istediler. Joan Berry adında bir yıldız adayı Şarlo'yu çocuğunun babası olmakla suçlayarak nafaka dâvası açmıştı. Mahkeme babalığı red, ama nafakayı kabul etti. Şarlo, şahsi serveti sayesinde bunlara kafa tuttu. Kendi başına film çevirmeye devam etti. **"Altına Hücum"**dan üç ay sonra tamamladığı **"Sirk"**in tek özelliği, ötedenberi filmlerinde bulunan hastaca duyarlık, gülünçlük gibi unsurların yanına acılığı da katmasıydı. Şarlo, sonraki filmlerinde de bu, hayata küskün, acı davranışı hiç bırakmayacaktır.

Şarlo'ya rakip olabilen oyuncular, o devirde ve kendisin-

den hayli geride kalmak şartiyle Buster Keaton, Harold Lloyd (Lûi) ve Harry Langdon'du. Harold Lloyd, güzel artist Bébé Daniel'le sinemaya başlamıştı. Şarlo yu ters taraftan taklit ediyordu: berikinin bol ve yıpranmış kılığına karşılık o, dasdaracık elbiseler giyiyordu. Sonra, küçük bıyıklarından da vazgeçti ve bir hasır şapka giydi. Şık, özelliği olan bir tip halini aldı. Seksen katlı binaların tepelerinde canbazlık numaraları yaparak, iş hayatının hızına, spora kendini kaptırarak bir çeşit orta halli Amerikan tipine ulaştı. Yarattığı tip, Amerika'da, Şarlo'nun **"Altına Hücum"** filminden daha çok hasılat yapan **"Yaşasın spor!"** filmiyle perçinlendi.

Buster Keaton, Lûi'ye göre daha kendine mahsus bir kimseydi. Çalgılı gazinolarda çalışıyordu. Fatty'nin filmlerinde sinemaya başladı. Gülünç olmak için hiçbir şey yapmamak yoliyle halkı güldürmeyi başardı: ne olursa olsun, yüzünün tek çizgisi bile kımıldamıyordu. Hissiz denilecek kadar ciddi, hattâ asık suratlı görünüyordu. Bu hal, hareketleriyle, ya da düştüğü durumlarla çelişik olduğundan halk kolayca gülüyordu. Başarısı anlaşılınca, mukavelelerinde **gülmeyen adam** şartını kabul etti. Sade filmlerde değil, halk arasına karıştığı zamanlarda da kat'iyyen gülmiyecekti.

Harry Langdon da, sesli filmin icadiyle bütün çekiciliğini kaybeden bir komikti. Onun da kendine göre özellikleri vardı.

Buster Keaton, nasıl Avrupa'da **Malek** adiyle tanınmışsa, bu devrin komiklerinden Larry Semon da **Zigoto** lâkabiyle tanınmıştı.

Daha birçok komik film artisti yetiştirmiş olan Amerika'nın bu devirdeki gerçek sanat değeri taşıyan filmlerinin çoğu, Hollyvood da iş bulan yabancılar tarafından meydana getirilmişti. Şarlo bile İngilizdi. Bunlar arasında seri filminin yaratıcılarından olan Gasnier (Fransız), Maurice Tourneur (Fransız), Greta Garbo'yu oraya getiren Maurice Stiller (İsveçli) gösterilebilir Stiller, Pola Negri'ye ve Emil Jannings'e birkaç film çevirttikten sonra, memleketine döndü ve kısa zaman içinde orada öldü.

Greta Garbo'nun başarısı ve şöhreti çok büyük oldu. Gerçi filmlerinden hiçbiri **"Ben Hur"** gibi, **"Büyük resmigeçit"** gibi hasılat rekoru kırmamıştı. Fakat Garbo'nun çok kudretli bir sanatçı oluşu, Hollyvood stüdyolarında da sanata yer verildiği üzerinde geniş bir propaganda sağlıyordu. Filmle-

rinin isimleri bile reklâmcılığın gereklerine göre ayarlanıyordu: **"Şehvet ve Şeytan"**, **"İlâhi kadın"**, **"Esrarlı kadın"**, **"Vahşi orkide"**, **"Öpüş"**... Hakkında yayılan rivayetlerle tarihin en ünlü aşk hikâyelerine taş çıkarıyordu. Lars Hanson ve John Gilbert'le çevirdiği **"Şehvet ve Şeytan"** filmi sayesinde ölmezliğe erişti. Clarence Brown'un yaptığı bu filmin



Greta Garbo (İsveçli aktris)

konusu Alman edibi Sudemann'ın bir romanından alınmıştı. Filmin bir sahnesinde Garbo, sevdiği adamın kendisinden önce içtiği okunmuş içkiyi râhibin elinden alınca, erkeğin dudaklarının değdiği yeri buluncaya kadar tası çeviriyor ve ayni yerden içiyordu. Garbo meşhur eserler ve kişilerle ilgili filmler de çevirdi: **"Anna Christie"**, **"Grand Hotel"**,

"Renkli Peçe", **"Kamelyalı kadın"**, **"İki yüzlü kadın"**, **"Mata Hari"**, **"Kraliçe Kristin"**, **"Anna Karenina"**, **"Marie Walevska"** gibi.

İsveçli rejisör Sjöström'ün Hollyvood'ta işe başlaması hayli güç oldu. İlkin ona boyuna Lon Chaney'in filmlerini çevirtmek istediler. Aktör Lon Chaney in kuvvetli yüz hareketleri ve meşhur kompozisyon rolleri, belki Alman okulu tesirinde kalan Tod Browning'in anlayışına daha uygun gelirdi. Sjöström, Lon Chaney ve o zamanlar yeni yeni başlayan Norma Shearer'e **"Yalan kulesi"** filmini çevirtti. Daha sonra Selma Lagerlöff'ün bir romanını filme aldı. En kuvvetli eseri ise, Lars Hanson ve Lillian Gish'le çevirdiği **"Rüzgâr"** filmi oldu. Filmin başındanberi rüzgâr, bir tabiat unsuru, bir aktör gibi Lilian Gish'le birlikte oynuyordu. Kız, güneyden, uzak bir akrabasının yanına geliyor, ama geldiği evdeki kadın kötü bir insan olduğu için, rüzgâr durmadan esen bu yarı çöl memlekette karşısına ilk çıkan adamla evlenmek zorunda kalıyor. Bu adam kaba, hayvandan farksız biridir. Lâkin kız sonunda onu sevmeğe başlıyor. Hattâ bu sevgi uğruna, kendisine musallat olan bir başkasını da öldürmekten çekinmiyor. Lars Hanson, kaba adamı gayet iyi şekilde canlandırmıştı. Filmdeki acıklı yön çok kuvvetliydi. Öyle ki, sessiz film olduğu halde, ruh hallerine paralel olarak boyuna gösterilen rüzgârla savrulan kumların camlara çarpışı âdeta işitiliyordu. Fazla para getirmemiş olmakla beraber, **"Rüzgâr"** son derece kuvvetli bir eserdi. Sjöström, memleketine dönünceye kadar, ticari filmler yapmakla oyalandı. 1931 yılında İsveç'e döndü. Orada rejisörlüğü bıraktı. Aktör olarak filmlerde rol aldı. 1937 de Londra'da Alexander Korda için çevirdiği film, hesaba katılmıyacak değerdedir.

Garbo'dan başka, Alman göçmenleri de Hollyvood'da değerli eserler yarattılar. Aktör ve rejisör Erich von Stroheim, rejisör Ernest Lubitsch ve Sternberg bunlardandır.

Erich von Stroheim 1885 te Viyana'da doğdu. 1910 da da buradan ayrıldı. Amerika'ya gitti. Sahne yazarı, ya da gazeteci olmak istiyordu. **"Intolérance"** (Hoşgörmezlik) filminde Griffith'e asistanlık etti. İlk filminde zulümden hoşlanan bir Alman subayı rolünde çıktı. Vücut yapısı ve yüz ifadesi böyle rollere çok uygun geldiği için, isteye isteye, nefret edilecek adam kalıbını benimsedi. Kazandığı başarıdan cesaret alarak senaryosunu kendi yazdığı, kendi oynadı-

ğı, dekor ve kostümlerini kendisinin hazırladığı filmler çevirdi. Bir filmi için onbir ay çalışmıştı. Masraf, **Intolérance**" filmindenberi ilk defa bir milyon doları geçmişti. Olay 1919 da Montekarlo'da geçiyordu. Stroheim, Kaliforniya kıyılarına Montekarlo'nun meşhur gazinosunun, otelini ve köşklerini yaptırmıştı. Teferruatın mutlaka gerçek olması fikrindeydi. Bu sebeple otellere elektrik zili tertibatı bile koyduruyordu. Oysaki film sessizdi ve bu zillerin çaldığı duyulmıyacaktı. Sonradan "**Ben Hur**"un dev gibi dekorları için harcanacak milyonlara kızmayan Hollyvood, bu birkaç yüz dolarlık zil hikâyesine fena içerledi ve Stroheim'in israfları dillerde gezdi durdu. Film çok para getirdiği için sonradan bu dedikoduların arkası kesildi. "**Çılgın kadınlar**" (**Folies des femmes**) adlı bu filmde Stroheim bir beyaz Rus diplomatı rolündeydi. Bir başka diplomatın karısını baştan çıkarıyor, metresi olan oda hizmetçisiyle yaşıyordu. İşkenceden hoşlandığı için de zavallı bir budala kıza tecavüz ediyordu. Sonunda öldürülüyordu. Beş saat süren ve piyasaya çıkarılırken üç buçuk saate indirilen bu filmde herşeyi olduğu gibi göstermek tasası yüzünden sansürle başı derde girmişti.

Stroheim'in acı ve karamsar bir görüşü vardı. Cemiyetin yukarı sınıflarına karşı insafsız hicivler yapıyordu. Bir müddet sonra Metro-Goldwyn şirketi hesabına "**Greed**" (**Tutku**) yu çevirdi. Konusunu Frank Norris'in natüralist bir romanından almıştı. Stroheim, bu filmi çevirmek için stüdyodan hemen hiç faydalanmadı. Filmin dörtte üçü, romanda bahsedilen, Sanfransisko'nun bir mahallesindeki üç evde geçiyordu. Stroheim, bu evleri eşyasını tamamiyle romanda bahsedilen devrin eşyalarını koltukçulardan buldurarak döşetti. Romanın en parçasını aynen filme çekti. Dokuz ay geceli gündüzlü çalıştı. Film bittiği zaman öyle aşırı söylentilerle belirtilmek istendiği gibi on beş yirmi saat değil, sadece dört buçuk saat sürüyordu. İki defada gösterilmesi gerekecekti. Rejisör, seyirciyi, gördüğü herşeyin gerçek olduğuna mutlak surette inandırmak istemişti. Fakat filme sermaye veren prodüktör Thalberg, bu hali görünce deliye döndü. Derhal bir başka rejisöre eseri iki saate indirmesini emretti. Stroheim, ister istemez, film büsbütün mahvolmasın diye işe yardım etti ama, filme kendi adını koydurtmadı. Böyle bir haldeyken bile, "**Tutku**" sinema sanatının en mükemmel eserlerinden biri oldu. Bilhassa ruh halleri bakımın-

dan son derece zengindi. Önemli rollerden birini oynayan Jean Hersholt sonradan Amerikan Sinema Akademisi (Academy of Motion Picture Arts and Science) müdürü oldu ki bu akademi, şimdi her yerde **Oscar** mükâfatı diye anılan film mükâfatlarını 1928 yılındanberi her sene dağıtmaktadır.

"Şen Dul" filminin ilk gösterilişinde, Erich von Stroheim, seyircilere kalkmış, şöyle bağırmıştı:

— "Bu filmi yaptım. Neyliyeyim ki evde beslenecek çoluk çocuğum var!' '

Franz Lehar'ın meşhur operetinden konusunu alan bu film, on bir haftada tamamlanmıştı ve rejisör, vals nağmeleri arasında Habsburg'lar devri Viyana'sını mükemmel hicvediyordu. Ticari bakımdan çok verimli olmuş, adamakıllı para getirmişti. Stroheim, buna benzer birkaç ticari filmden sonra önemli birşey yapmamıştı. Hollyvood, onu kara listeye geçirmişti. Ettiği masraf bir türlü affolunmuyordu. **"Producer"**'in bir filmi berbat edebilecek derecedeki haklarına engel oluşu da affedilmiyordu. Daha kırk yaşında ve kabiliyetinin en verimli çağında, aktör olarak değilse de rejisör olarak stüdyo kapılarının kendisine tamamiyle kapatıldığını gördü.

Stroheim'in başına gelen, herkesin başına gelebilirdi. Stroheim, Griffith gibi adamlar, ister istemez **producer** denilen film yapıcıların elinde oyuncak olacaktı. René Clair'e göre, sinema tarihinde yeni bir devir açacak olan bir filmi hazırlarken Stroheim'in Irving Thalberg tarafından stüdyodan kovulduğu gün, asıl Hollyvood dediğimiz sinema şehrinin gerçekten kurulduğu tarihtir. Stroheim'i yolcu eden anlayış, bir başka Cermen rejisörünü, Ernest Lubitsch'i meşhur edecekti. Almanya'da kazandığı başarılar, daha Amerika'ya ayak basar basmaz Mary Pickford'un ona film çevirtmesine yetti. Birinci Dünya Savaşı sonunda meydana gelen işsizliğe, buhrana ve kargaşalıklara rağmen, Amerika, o zamana kadar cinayetle birlikte gösterilmiyorsa, bir kadının, kocasını aldatması suçunu filmlerde hoş karşılamazken Lubitsch, evlilik müessesesini bulvar komedileri tarzında alaya aldığı halde herhangi bir tepki göstermedi.

Lubitsch'in şaheseri, Oscar Wilde'in eserinden konusunu aldığı **"Lady Windermeer'in yelpazesi"** filmiydi. Ama bitince orta karar bir başarı olmaktan ileri gidemedi. Onu asıl tanı-

tan, Emil Jannings'in baş rolü oynadığı **"Le Patriot"** (Yurtsever) filmi oldu. Sesli filmden az önce hazırladığı bu eserle Lubitsch, Hollyvood sermaye sahiplerine hayli para kazandırdı ve onların işine yarayacağını isbat etti.

Bu iki rejisör arasında bir yeri olan Joseph von Strenberg ise, ticari bakımdan öyle olmakla beraber, birkaç filmle gerek Amerika'da, gerek Avrupa'da sinema sanatı üzerine adamakıllı tesir etmiştir. Çocukluğu ve gençliği Avrupa ve Amerika'da geçmişti. Yazar olmak istiyordu ama, ekmeğini kazanmak için stüdyolardan birinin fotoğraf atölyesinde küçük bir işe girdi. İngiltere'de kısa bir zaman kaldıktan sonra senaryo yazarı oldu. Başroldeki İngiliz aktöründen para yardımı görerek ilk filmini çevirdi. Bu filmin değeri Şarlo'nun dikkatini Sternberg üzerine çekti. Filmde başrolü oynayan kadın artisti, Georgia Hale'i **"Altına Hücum"**'a aldı. Şarlo, Sternberg'e de kendi film arkadaşı Edna Purviance için bir film ısmarladı. Ama Şarlo, onun yaptığı filmi beğenmedi, bastırıp dağıtmadı da.

Bir iki ticari denemeden sonra Sternberg ustaca bir eser verdi: **"Şikago geceleri"** (Under world).

Filmin senaryosunu, Hollyvood'un en iyi aktörlerinden biri, Ben Hecht yazmıştı ve perdeye ilk defa yeni bir tip çıkarıyordu: **gangster.** Bu tip doğrudan doğruya Amerikan cemiyetinden alınmıştı ve içki kaçakçılığının geliştirdiği bir tipti. Sternberg, bu tipte âdeta çağdaş insan örneğini buluyordu. Haydut Bonnot cinsinden kanun dışı adamlar, cemiyetin adaletsizliklerini tamir için tabancalarını kullanıyorlardı. Gösterdikleri şiddet yüzünden bu üst - insanlar, cemiyet seviyesinin de üstüne çıkıyorlardı. Çünkü yücelik ve adalet hissini kaybetmiş bir cemiyete karşı duruyorlardı. Filmin sonunda, Geroge Bancroft'un canlandırdığı olay kahramanı, tek başına dünyaya meydan okuyor, sıkıştırıldığı apartımanda, değişmez kaderi olan ölümle karşılaşıncaya veya ele geçinceye kadar vahşicesine savaşıyordu.

"Şikago geceleri"'nin tesiri müthiş oldu. Strenberg, bundan sonra daha başarılı filmler çevirdi.

Emil Jannings, Hollyvood'a yalnız başına gelmişti. Çevresinde bir alay rejisör, aktör ve Alman film teknisyeni vardı. Amerika, Alman sinemacılığının gelişmesini, yayılmasını tasalı tasalı takibediyordu. 1924'teki enflâsyondan sonra, Weimar Cumhuriyetini kurtarmak maksadiyle hazırlanan

Dawes plânı, Morgan gibi bir başkanın tatbikatçılığına erişmişti. Milyarder Pierpont Morgan, Hollyvood'un başlıca sermaye sahibiydi. Bu plân yüzünden, Alman filmciliği ihtiyacı olan mali desteğe kavuştu. Ama kendisine başarı sağlayan değerlerin Amerika ya uçtuğunu da gördü. Bu yolu 1923 te Enst Lubitsch, Bouchivetsky, Pola Negri ve senaryo yazarı Ktaly açmıştı. Onların ardından Murnau, Leni, Alexander Korda, Ludwig Berger, Dupont gibi rejisörler; Conrad Veidt, Lya de Putti, Emil Jannings gibi yıldızlar oraya akın etmişti. Bunların bir kısmı Amerikan stüdyolarının kârını artırdı. Bir kısmı ise ancak postunu kurtarabildi.

Alman tesiri, birçok filmlerde kendini gösterdi. Avrupa sineması ise Amerikan filmciliğine daha ziyade sanatı ticaret hizmetinde kullanmak örneğini verdi. Bazıları bu alanda muvaffak oldular. Sesli film ortaya çıktığı sıralarda yeni yeni isimler sivrilmeğe başlıyordu.

"**Büyük resmi geçit**"in sağladığı itibara dayanarak King Vidor daha başka filmler çevirdi. Fakat bunlardan bilhassa "**The Crowd**" (Kalabalık) başarısızlıkla sonuçlandı. Frank Borzage'ın yaptığı da, Vidor'u aşamadı. Bu sırada Howard Howks gibi yeni rejisörler yetişiyordu.

Hollyvood, görüldüğü gibi, kendisi için gerek sanat bakımından, gerek işletmecilik yönünden birer servet kaynağı olabilecek öncüleriyle Avrupalı elemanlarını, onlardan faydalanacak yerde temizlemek, tasfiye etmek yolunu tutmuştu.

Bu devreye iki olay son verdi. Bunlardan biri sesli filmin icadıydı. İkincisi de **Wall Street** maliyecilerinin uğradıkları büyük buhrandı. Ama buhran, sesli filmin tatbiki için sonu kârlı yatırımlara engel olmadı. Çünkü bu yatırımlar sayesinde, **Wall Street** maliyecileri, Hollyvood'a hükmetmek imkânını korudular.

Gerçekten de ilk sesli, şarkılı ve sözlü film, Alan Crosland'ın çevirdiği ve Al Jolson'un başrolünü oynadığı "**Caz Şarkıcısı**" 23 Ekim 1927 tarihinde gösterilmişti. Bu eser, sinema tarihinin yepyeni bir çağını haber veriyordu.

SESLİ FİLMİN BAŞLAMASI

Sözlü film bir yenilik değildi. Sinema, ilkin 1889 da, Edison'un lâboratuvarlarında birkaç kelime söyler gibi olmuştu. Hattâ daha önce, perde arkasına yerleştirilmiş kimselerin konuşmalariyle filmler sözlendirilmek istenmişti. Yine perde arkasına fonograf yerleştirilerek şarkılı film denemeleri çoktan yapılmıştı. Hattâ, fonografla söylenen sözlerin, perdedeki ağız ve ses hareketlerine zaman bakımından uydurulması bile sağlanmıştı. Bütün bu denemelere rağmen, sinema hâlâ **sessiz**'dir. Bütün o denemeler 1914 yılında tamamiyle bırakılmıştı. Asıl sesli veya sözlü film, büsbütün başka bir temele dayanacaktı.

Aslına bakılırsa fonograf telefondan, o da telgraftan doğmuştu. Telsiz telgrafın bulunması sinemayla ayni zamana rastlar. Sonra radyo usulü, sesli sinema için bir dereceye kadar imkân sağladı. Radyoyla ilgilenen büyük kumpanyalar, birtakım imtiyazlar elde ettiler. Bunlar iki grup halinde birleşti: General Electric - Vestern ile A. E. G. Tobis Klangfilm.

Western, kendi usulünü büyük Amerikan şirketlerine teklif etti. Bunlar da, onun gibi, Morgan Bankası'na bağlıydılar. Ama hiçkimse sözlü filme inanmıyordu. Bu işten ümidini kesince, Western şirketi Warner Kardeşler firmasına baş vurdu. Bu şirket, sermayesinin küçüklüğü yüzünden, onbeş kadar salonunu bu tesisatla donattı. Derken film yapanlar, sinema salonlarında orkestra kullanmaktan çok daha iktisadi olan bu hoparlör kullanma işiyle ilgilendiler. Bunların yaptığı ilk filmlerde seslendirme, müzik ve gürültüden ibaret kaldı. John Barrymoore ve Rin-Tin Tin (köpek) gibi iki önemli oyuncusuna rağmen, **Warner Brothers** (Warner Kardeşler) şirketi akşama sabaha iflâs edecek durumdaydı. Ümitsizliğin sevkiyle, şirket, bir çeşit opera filmi yapmağa kalkıştı: John Barrymoore'un başrolü oynadığı **"Don Juan"** operası. Bu filmin ulaştığı başarı, denemeyi daha ileri götürmek için yeter bir sebep sayıldı. Warner Kardeşler, sermayelerinin son kırıntılarını da birleştirerek çalgılı gazinolarda şöhret yapmış bir sanatçıyla anlaştılar: Al Jolson. Filmin hi-

kâyesi, zavallı bir şarkıcının başarıya ulaşmasını anlatıyordu. Yani filmin konusu, şarkıları başarıya ulaştıracak şekilde tertiplenmişti. Başka bir deyimle, bu film başarı kazanırsa, konunun gelişmesine göre ayarlanmış şarkıları sayesinde başarı kazanacaktı.

Netekim öyle oldu. Film, dehşetli beğenildi, rağbet gördü. Beğenilişi, sırf, şarkılı olmak yönündendi. Konu, konudaki romantik hislilik, bu başarıyı az da olsa, desteklemişti. Üç buçuk milyon dolarlık hasılat yaparak Amerika'da **"Ben Hur"** filminin kırdığı rekora yaklaştı. Yine Al Jolson'un **Warner** hesabına çevirdiği ikinci film, beş milyon dolarlık hasılatiyle, evvelki rekoru kırdı. Böyle sonuçlarla karşılaşınca, Hollyvood, sesli film çevirecek imkânlar peşine düştü. Sesli film çekme imtiyazı, tabii **Warner**'lerin elindeydi. **Fox** şirketi, Almanlardan aldığı **Movietone** imtiyazına sahipti. Öbür şirketler, ister istemez **Western**'in ağır tekliflerini, şartlarını kabullenmek zorunda kaldılar. Az sonra Rockfeller'in idaresindeki Radio grupu, **photophone** sistemini işletmeye çıkardı ama, boykota uğradı. İşletmeye koyabilmek için, Rockfeller'ciler, eski şirketlerin de katılmasiyle **R. K. O. (Radio - Keith - Orpheum)** şirketini kurdular. Öteyandan, Amerikan seyircisi şarkı söyleyenin dudak hareketleriyle perdeden gelen ses arasındaki eşliğe hayrandı. Bunu görmek için salonları doldurup taşırıyordu. Bu arada, sessiz filmin en başarılı örnekleri ve en ateşli taraftarlariyle bu sesli film arasındaki zıtlığı belirten bazı hareketler, gösteriler oldu. Aslında, gerçek anlamiyle sözlü film doğmuş değildi. **"Caz Şarkıcısı"**, içinde bazı sözlü ve şarkılı yerler bulunan bir sessiz filmdi. Yüzdeyüz sözlü ilk film, yalnız, 1929 da çevrilmiş olan **"Nevyork ışıkları" (Lights of New-York)** idi. Amerikalıları böyle film yapmakta tereddüde götüren nokta teknik olmaktan çok ekonomikti: dış pazarları kaybetme korkusuydu. Çünkü Fransa'da "Fransızca konuşan film isteriz!" feryatları yükseliyordu. Londra'da İngilizce'nin Amerikan şivesiyle konuşulduğu duyulunca halk filmi ıslıklamıştı. Bütün bu sebepler, güzel bir keşif olan sözlü filmin kaderine, yayılmasına engel olamadı.

Bu iktisadi şartların yanında bir filmin güzel olmasını sağlayan sebepler de bazı ilerilikler gerektiriyordu. Sesli ve sözlü film, bu gereğin bir sonucuydu: sessiz film, varacağı en mükemmel noktaya erişince artık filme ses aramaktan başka yapılacak birşey kalmamıştı. Netekim siyah - beyaz fotoğraf-

ta da en ileri noktaya ulaşmış olmak, renkli filmi gerekli kılmıştır. Bu hususta başarılı filmleri incelemek, insanı kesin sonuçlara götürüyor. Mükemmel bir film seyrediyorsunuz. Kişiler bazı yerlerde evet veya hayır diye konuşuyorlar. Sessiz film zamanında yalnız bir baş hareketiyle bu evet veya hayır ifade edilebiliyor. Ama öyle yerler geliyor ki, filmin çerçevesine giren fotoğraf hârikulâdedir; artistler rollerini nefis bir şekilde oynuyorlar; olay en heyecanlı yerindedir; bir de bakıyorsunuz, yakın plânda çekilmiş bir fotoğrafın en güzel yerini uzun cümleler halinde yazı, bazan o kısa sahnenin sürekliliğince damgalanmıştır. Bu hal, sık sık başa geleceği için bir filmin güzelliğini âdeta baltalıyor. Film seslendirilince, gözün, yazıyı okumak suretiyle dikkati filmin gidişinden uzaklaştırması tehlikesi de ortadan kalkmış oldu. Çeşitli memleketlerdeki rejisörler, bu gereği şiddetle hissetmişlerdi. Nasıl oyuncuya peruka yerine gerçek saç gerekiyorsa, gerçek ses de lüzumluydu. Carl Dreyer, bu ihtiyacı en çok hissetmiş olanlardan biriydi. Jeanne D'Arc ın hayatına ait bir filminde kameranın hareketini uzak plânlarda tutmaktayken, konunun düğümlendiği acıklı sahnelerde yakın plâna geçiyor, insan çehresindeki ifade güciyle eserin tesir gücünü artırıyordu. Artık eserin önemli yükünü insan üzerine yıkmak gerekiyordu: İşte o zaman, söz, şarttı. Sessiz filmde yazının tesir güciyle fotoğrafın tesir gücü denkleşmeliydi. Bu dengeyi ancak söz karşılardı, yani ses.

İşin tuhafı, Dreyer, sonraki filmlerinde, **"Vampyr"**de ve **"David Gray'in başına gelen acaip işler"** de, bunlar sözlü film olduğu halde kameranın değişik açılarına ve hareketliliğine sözden fazla yer vermiştir. Çünkü, bazı şartlar yüzünden, üç ayrı kopye olarak çevrilmesi gereken bu filmleri en ucuza maletmesi lâzımdı. Hiçbir aktör, İngilizceyi, Fransızcayı ve Almancayı ayni güzelikte konuşamıyordu. Rejisör de ister istemez, söz faslını kısa kesmeye, asıl işi kamera hareketlerine yükleyecek birkaç kelimelik cümlelerle vaziyeti idareye mecbur olmuştu.

René Clair ise, çevirdiği filmlerde, Dreyer'in yaptığının aksine, yazıyı tamamiyle filmden kaldırdı. Bununla beraber söze fazla itibar etmedi. Hattâ müzik ve şarkıya geniş yer ayırarak sözden kabil olduğu kadar kaçındı. Meşhur **"Parisli şarkıcı" (Sous les toits de Paris)** filmi, sözlü sinemaya bir tepki zannedildi.

Başlangıçta sözlü filmler, filme çekilmiş tiyatro durumundaydı. Bunları hazırlamak için Broadway'den Hollyvood'a rejisör getirtiliyordu. Halk aktörün konuşmasına hayran oluyor, ama işin içindekiler ve bilhassa sinema tekniğinden anlayanlar, filmin böyle perdelere, sahnelere bölünmesi aleyhinde bulunuyorlardı. Zamandan kazanmak, az masraf etmek için seslendirme işi, filmin çekildiği kopya üzerinde yapılıyordu. Ses alma makineleriyse, ses geçirmeyen odalara çakılı, ağır âletlerdi. İster istemez, film bunların karşısında ve stüdyoda çevriliyordu. Film çekme makinesinin **kaydırılması, gezdirilmesi (travelling)** ne, bir sahnenin böyle akarcasına tesbitine imkân kalmamıştı. Film çekme tekniği en az yirmi yıl geriye gitmişti. İşte **"Parisli şarkıcı"** filmi sözden çok sese ve şarkıya, müziğe yer vererek bunların ayrı ayrı zamanlarda çekilebilmesini sağlamış ve yukarıki mahzuru bir dereceye kadar silmiş oluyordu. Kameranın çakılıp kalmasına engel olmak üzere film, stüdyoda yapılmış, Paris damlarını gösteren uzun bir dekor önünde **kayarak** başlıyor, bu başlangıç süresince, şarkı, koro halinde ve kameranın hareketine göre yaklaşıp uzaklaşarak söyleniyordu. Yani kamera dekora yaklaştıkça sesler yaklaşıyor, uzaklaştıkça, uzaklaşıyordu. Ses derinliği, kameranın hareketine paraleldi. Halbuki başka yerlerde, René Clair, sırf sesi ve fotoğrafı ayni anda çalıştırmak illetine aykırı olsun diye, bu beraberliği bozmuştu. Filmin kişileri meyhanenin camlı kapısından çıkınca, konuşmayı bıçakla keser gibi kesiyordu. Ya da, tesiri artırmak için, kişiler uzakta oldukları halde kavga, döğüş seslerini çok yaklaştırarak, yani kamerayı ve mikrofonu aksi yönlerde çalıştırarak bir yenilik yapıyordu. O zamanlar bir yenilik olan bu gibi buluşlar, sonraları tekrarlana tekrarlana alelâde hale geldi.

"Parisli şarkıcı", ilkin Parisliler tarafından küçümsendi ama, o devrin basınına göre, Berlin'de dünyanın en başarılı filmi ilân edildi. Japonya bile filme rağbet etti. Olayın basitliği, konuşmaların mutlaka anlaşılır olmasını zaruri kılmıyordu. Üstelik Paris'in kenar halkı, başka memleketler için, hiç değilse kovboylara kadar ilgi çekiciydi. Filmi meşhur eden şarkının nakaratı, **"Sous les toits de Paris"** her yerde ıslıkla çalınır oldu. Bu eser, sözlü filme karşıt davranışta değildi. Çünkü René Clair, ondan sonra çevirdiği **"Milyon Av-**

cısı" (**Le Million**) filminde, aksine, konuşmalara çok önem vermişti.

Hollyvood da, şarkılı komediler, operetler çeviriyordu. Bunların en tanınmışı, "**Broadway melodisi**" (**Broadway Melody**) idi. Kurnaz Lubitsch, sözlü film sayesinde, Avrupa'da rağbet görmüş operetleri yeniden filme çekmenin kârlı bir iş olduğunu hemen anladı. Maurice Chevalier ile Jeannette Mac Donald'i anlaşmış bir çift haline getirerek Xarnof ve Chancel'in yazdıkları bir Fransız operetini, "**Aşk resmigeçidi**" filmine aktardı. Film okadar başarı kazandı ki, Romanya kralı Karol, filmdeki başlıca şarkıyı ordularına millî marş yaptı derler. Bu kolay başarıdan sonra Lubitsch, benzeri filmleri arka arkaya sıraladı: "**Montekarlo**", "**Vals rüyası**, "**Şen dul**" ... Bu başarılı eserler bir hayli taklit edildi ve Hollyvood bundan kâr etti.

"**Caz Şarkıcısı**" filminde Al Jolson, yüzünü boyayarak zenci kılığına giriyordu. Belki bu durum, King Vidor'a gerçek zenci bir artistle şarkılı bir film çevirmek fikrini verdi. O zamana kadar sinemada zenciler ya uşak rollerine çıkardı, ya da çalgıcı. King Vidor, Hollyvood un bu geleneğini bozmuş sayılmaz. "**Halleluiah**" filminin tekmili zenci olan kişileri ya katildir, ya suçludur, ya da basit işçilerdir. Çalgılı gazinolardaki gibi, işçilerin şarkı söyleyip oyun oynayarak pamuk topladıkları bir filmde, zenci ve esirlik meseleleri ortaya atılacak değildi tabii. Fakat Vidor, elindeki oyuncuların kabiliyetlerini büyük bir ustalıkla belirtmiştir. Yarı Afrika danslarını hatırlatan oyun ritmi, şarkılar, güney manzaraları, o zamana kadar alışılmamış, tamamiyle zenciden ibaret bir topluluk Avrupa için yepyeni birşeydi. Hele flimde, birbirine öldürmek için düşe kalka bataklıkta takibeden iki zenci erkeğin mücadelesi sırasında her türlü müziğin susturularak arasıra vahşi kuş çığlıklariyle bu sessizliğin noktalanması, Vidor'u zafere ulaştıran bir ustalıktı.

Ses alma tekniğinde yapılan ilerlemeler kamerayı eskisi gibi hareketli hale ulaştırmış, filme daha karışık bir montaj imkânı sağlamıştı. "**Caz Şarkıcısı**" zamanında filmin sesleri ve şarkıları plâğa alınırdı. Sesin elektrikle ışığa çevrilebilmesi, fotoğrafla ses bandlarının ayni kurdele üzerine tesbitini mümkün kıldı. Bu hal, başlangıçta faydadan çok güçlük çıkardı. Film çevrilirken sesler ayrı bir kurdele üzerine tesbit ediliyordu. Sonradan bu ses bandı, çoğunlukla üç ayrı

banda çekiliyordu: sözler, müzik ve bir de gürültü veya gerekli sesler (efekt). Daha sonra, oynatılacak kurdelenin kenarındaki ses şeridine, gerektiği kadarı naklediliyor, ya da üstüste basılıyordu. Artık, kamera, ses makinesiyle birlikte çalışmak zorunda değildi. Sadece zaman bakımından bir ayarlama, o da sonradan, yapılmış oluyordu, ki meselâ bir artist belli bir kelimeyi söylerken ağız hareketleriyle çıkan sesler ayni anda görülsün ve işitilsin, sonuç tabii olsun. Bu tekniği, ilkin Broadway'dan gelme bir tiyatro adamı, Rouben Mamoulian kullandı. Lewis Milestone daha geliştirdi. Uzun konuşmalar süresince kamerayı kişilerin çevresinde döndürüp dolaştırarak, o sahnenin sözleri söylenip bitinceye kadar artistleri tek bir açıdan göstermemek yolunu tercih etti. Bu usul, biraz sonra göreceğimiz **"karşılıklı bakış" (champ - contrechamp)** usulüne benzer bir görüş ve gösteriş tarzıydı, ki objektif, bir saatin pandülü gibi sırayla çevrilen sahnenin bütününü, ya da kişilerini gösteriyordu. Bunu, filmi çekerken değil, fakat parçalayıp bitiştirirken temin ediyorlardı.

Sözlü film, birkaç yıl içinde hızlanan bir ilerlemeyle stüdyoları ve tatbik edilen usulleri yeni buluşlarla değiştirdi. Stüdyolar, uzun zaman cam tavanlı, ya da cam duvarlı atölyeler halinde kullanılmıştı. 1915'ten sonra suni ışık iyice tercih edildiğinde artık tavanı veya büyük camlı pencere ve duvarları olmayan stüdyolar yapıldı. Sesli filmin bulunuşu, stüdyoyu büsbütün penceresiz, çerçevesiz hale getirdi, çünkü dış gürültüye karşı korunmuş olmak gerekiyordu. Bu arada **kaydırma (travelling)** usulünün çeşitli şekillerde kullanılışı daha başka vasıtalara ihtiyaç duyuruyordu: kameranın üzerinde dolaşacağı tekerlekli araba gibi, asansör gibi... Bunları idare için bir alay makinist lâzımdı. Renklere karşı hassas filmin kullanılması ise, bilhassa başta ışık meselesi olarak artistlerin makiyajına kadar tesir ediyordu. Sesli film, rejisörün genel kurmayını daha da sıkıştırdı. Bir dakikalık bitmiş bir filmin sesleri, gereği kadar özenle alınıyorsa, yarım günlük çalışmaya bağlıydı. Çevriliş sırasındaki aksaklıkları önlemek için, filmin müsveddesini çok dikkatle hazırlamak gerekiyordu.

Konunun seçilişi, eskiden rejisörün işiyken Hollyvood'ta film yapana devredilmiş, sonunda kalabalık bir grupun çalışması icabetmişti. Seçilmiş bir konunun sinema dilinde yazıl-

ması için onu hepsi de işinin ehli birtakım adamların, senaryo yazarının, dekupajcımn, konuşma (diyalog) mütehassısının v.s. gözden geçirmesi, işbirliğiyle hazırlamaları şart olmuştu. Uzun çalışmalar sonunda hazırladıkları müsvedde, filme çekme bakımından uğraşılacak her türlü iş için ses ve fotoğraf açısından bütün teferruatı tesbit ediyordu. Sesli film, böylece, öncüler devrinin o hemen bir günde eser hazırlayıverme kolaylığını kesin olarak tarihten silmişti.

Sesli film, sinemanın istihsal hacmine de tesir etti. 1929 da Hollyvood filmlerine 200 milyon dolar yatırılmışken dört sene sonra bu sayı 120 milyona düştü. Sessiz sinema zamanında yılda 900 - 1000 film çekilirken bu sayı da 500 - 600 filme düşmüştü. Gelir, böylece azaldı. Bunun üzerine çabucak hazırlanabilen ucuz filmler yapılmasına gidildi. Bunlar küçük sinemalarda gösterilecek, sermayenin kolayca dönmesine yarayacaktı. Arada büyük filmler imdada yetişecekti.

Hollyvood'da çevrilen filmlerin sayıca düşmesine, sessiz film zamanındayken Amerikan filmlerinin hâkim olduğu başka memleketlerdeki ahalinin, kendi dillerinde konuşan film seyretmek isteği de tesir etmişti. Bu hali karşılamak üzere Hollyvood, bir yandan, ithal malı artistlerle yabancı dillerde filmler çevirmek, ya da çevrilmiş filmlerin yabancı dillerde kopyalarını çekmek yoluna gitti. Yani bir aktör, kendi çevirdiği bir filmin başkası tarafından, bilmediği bir dilde seslendirildiğini, konuşturulduğunu işitiyordu. **Dublaj (doublage)** denilen bu, birinin yerine başkasını konuşturma usulü, sesli filmin tatbikından sonra yapılan en önemli bluştu. Başlangıçta, bu usulü tatbik etmek, sinemaya büyük sermaye yatırmış olanlar için oldukça tehlikeli bir kozdu. İşte bu duralama devrelerinde de, bir yandan başka memleketler, perdeleri yeniden Amerikan filmlerince zaptedilinceye kadar, millî sinemacılığın kalkınmasına fırsat buldular.

Sinema, Morgan ve Rockfeller gibi her biri ayrı bir büyük siyasi partiyi destekleyen milyonerlerin hükmettiği Amerika'da âdeta bir devlet meselesi halini almıştı. Hangisi iktidara geçerse, o partinin mâli grupu, Hollyvood'daki sekiz büyük şirketi destekliyordu. **Warner** ve **Fox** şirketleri, sözlü filmin başlangıç devrinde bu vasiliğe kafa tutmak istediler. Uzun ve masraflı dâvalar açtılar. Sonunda dâvayı yine tekelciler kazandı. Hollyvood hiç olmazsa bir müddet için,

buhranı atlatmış sayılırdı. Çünkü sözlü film halkı âdeta büyülemişti. Sinema salonları işsizlikten kurtulmuş, dolup dolup taşıyordu. Ama buhran uzayıp da kaynaklar tükenince hasılat gene düşmeğe başladı. Büyük şirketler yine Rockfeller'in **"Chase National Bank"** yahut Morgan'ın **"Atlas Corporation"** bankası gibi müesseselere başvurdular. Kendilerine sermaye verildi; teklif edilen şartlar yüzünden filmler, tamamiyle maliyecilerin kontrolü altına girdi.

HİTLERDEN ÖNCE ALMAN FİLMCİLİĞİ

Sessiz filmin son yılları Alman sineması için bir gerileme devri olmuştu. Filmcilik daha çok ticaret bakımından gelişiyordu. Bunun sebepleri arasında, sıkıntıya düşmüş olan **UFA**'nın **Paramount** ve **Metro** şirketiyle anlaşması vardır. 17 milyon dolar karşılığında, **UFA** en kuvvetli aktörlerini Hollyvood'a kiralamış oluyor ve Amerikan kontrolünü kabul ediyordu. Ardından, şirket yeniden teşkilâtlandırıldı. İdare meclisine ağır Alman sanayiini temsil etmek üzere Fritz Thyssen girdi. Thyssen, şirketi en gözde adamı Hugenberg'e idare ettirecek, Hugenberg ise, beş yıl sonra Hitler'i iktidara getirecekti. Bu milliyetçi politikacı zaten ötedenberi radyoyu, basını, yayını göz altında tutuyordu. Çoğu Amerikalı olan adamları vasıtasiyle **UFA**, daha ziyade askeri operetler, milliyetçi filmler çevirmeğe başladı.

1925 ten önceki başarılı devreden bir Fritz Lang kalmıştı. Ama son sessiz filmleri meselâ bir **"Metropolis"** derecesine ulaşamamıştı. Aslında 1925'tenberi, çevrilen üç filmle, çok gerçekçi bir Alman okulu doğmak üzereydi. Gelin görün ki Hugenberg'le Hollyvood'un tesiri, bu teşebbüsü daha doğuşunda yok etti.

Bunlardan biri olan **"Varyete" (Variétés)** de rejisör Dupont, operatör Carl Freund'la çalışmıştı. Filmin bazı sahnelerinde operatör yeni bir usul tatbik etmişti. Objektif sahneyi yakalıyor, teferruatı tesbit ediyor, ifadeyi en uygun açıdan sağlıyordu. Artistlerden hiçbiri kameranın tam karşısından fotoğrafa çekilmemişti. Hele Emil Jannings, yüzünü göstermekten çok, sırttan görülüyordu. Böylece film çekme makinesi boyuna yer değiştiriyordu. Ama, sırayla, kişilerden birinin yerini alıyor, sahnenin kalan kısmını o kişinin göziyle görülüyormuş gibi bize tesbit ediyordu. İşte bugün **"karşı-**

lıklı bakış" (champ - contro - champ) diyebileceğimiz usul, sistemli ve maksatlı olarak ilk defa o filmde tatbik edildi. Filmin hikâyesinde sade ve gerçekçi bir teferruat zevki vardı. Beşik sallamak, ispirto ocağında kahve pişirmek gibi sahneler ya bir ruh halini, ya da filmin dramını teşkil ederek, **Kammerspiel** (Oda tiyatrosu) anlayışiyle güdülen ifadecilikte kuvvetli bir tezat yaratıyordu. Bu filmden sonra Dupont'dan çok şey beklendi ama, bir işe yaramadı.

Devrin en kuvvetli rejisörü Pabst oldu. Filmlerinde gerçeği olanca katılığiyle gösterip seyirciyi heyecanlandırmasını bildi. "Güzeli değil, doğruyu arıyor" dedirtti kendine. Ona göre filmde herşey anlatılan hikâyedeki açıklıktan, anlaşılırlıktan sonra gelirdi. Daha doğrusu herşey açıklığın ve anlaşılırlığın emrindeydi. Pabst, Bertold Brecht gibi Almanlardan bahsedilirken bir **"Neue Schachlichkeit"**ten (Yeni Gerçekçilik) söz etmek âdet haline geldi.

Sesli film tatbik edildiği sırada Alman filmleri artık stüdyolarda değil, büyük şehirlerin kenar mahallelerinde çekilir olmuştu. Bazı rejisörler ise, **Yeni Gerçekçilik'**in alelâde insanı tasvir, kahramanlıktan kaçış gibi özelliklerine karşı geldiler. Sporla, hele dağ sporlariyle ilgili filmlere yer verildi. Eski dansöz Leni Riefenstahl operatör olarak Dr. Arnold Frank'la bu yolda filmler çekti. Bu kadın, sonradan Hitler'in özel fotoğrafçısı ve sevgilisi olmuş, 1936 Berlin Olimpiyatlarını filme çekmişti.

Sesli filmin gelişmesi, Alman sinemacılığı için iyi sonuçlar verdi. Bunun ilk sonucu, İngilizceyi iyi bilmemeleri veya fena konuşmaları yüzünden Hollyvood için artık işe yaramaz hale gelmiş birçok göçmen sanatçının Berlin'e geri dönmesi oldu. Amerika, orada, İngilizce filmlerin Almanca kopyelerini hazırlamaktan doğrudan doğruya Berlin'de Almanca filmler çevirme yoluna gitti. Bu usul, belki dublâj sistemine göre daha az iktisadiydi ama halk arasında tanınmış ve sevilmiş yıldızların varlığı, mahzuru ortadan kaldırıyordu. Buna karşılık Alman sinemacılığı Hollyvood'un aksine, ayni filmin değişik dillerde çeşitli kopyelerini hazırlamak usulüne bağlı kaldı. 1933 ten Naziliğin sonuna kadar, yabancı pazarlar için hazırlanan filmlerin asıl maksadını gizleyerek Dr. Goebbels'e hizmete devam ettiler.

Almanya'da Amerika'da olduğu gibi, ilkin şatafatlı operetler çevrilmişti. Berlin, Viyana operetlerine bağlı kal-

mak ve bunları çok parlak şekilde filme çekmekle Hollyvood'a rakip oldu. Viyanalı rejisör Wilhelm Thiele'nin çevirdiği **"Cennet Yolu"**, şarkı ve dansı günlük hayata indirdi. Erik Charell, **"Kongre Eğleniyor"** filmiyle Viyana hayatının hoş taraflarını, tarih çerçevesinde canlandırılmış bir eziyetçi aşk anlayışı dile getirdi. Bu iki film, yapmacıklı senaryolariyle, birbirini tekrarlayan tesirlerle, çoğu zaman alelâde gidişiyle **UFA**'nın şarkılı komedilerde ve hattâ başka tarz filmlerinde takibedeceği üslûbu tayin etmişti.

Almanya, sinema buhranını pek de hoş şekilde atlatamadı. 1928 denberi, para değerinin düşmesiyle meydana çıkan sarsıntı henüz geçiştirilmiş değildi. **"Cennet Yolu"** perdede halkı keyfe getirirken memlekette daha üç milyon işsiz vardı. İktisadi buhranın yanıbaşında bitmek tükenmek bilmez bir siyasi buhran doğmuştu. **Reichstag** seçimlerinde altı milyon kişi Nazilere, dört milyondan fazlası da solculara rey vermişti. Siyasi durum sallantıdaydı.

Pabst'ın ilk sözlü filmi, barışçı bir eserdi. Bu eserde savaş sahneleri, ölülerin hali, korku ve ıstırap çığlıkları rejisörün **Yeni Gerçekçilik** görüşüne uygun bir tarafsızlıkla tesbit edilmişti. Eserin uyandırdığı yankılar büyüktür. Lewis Milestone'un Avusturyalı yazar Erich Maria Remarque'dan naklettiği **"Garp cephesinde yeni birşey yok"** filminin Alman makamları tarafından menedilmesine sebep oldu. Pabst, bundan sonra Bert Brecht'in eski bir İngiliz piyesinden aktardığı **"Üç kuruşluk opera"**siyle (**Dreigroshoenoper**) barışçı, ama hiciv ve alaya kaçan bir çığırda kaldı. 1900 yılının Londra'sını tasvir eden bu eserde polisle halk kardeşkardeş geçiniyor, Kralın gösterişli, şatafatlı muhafız alaylarının ve işsiz takımının sürülerle geçişi karşılaştırılıyordu. Bu film, o tarihte işsiz sayısı on milyona yükselmiş bir Almanya'da çevrilmiş ve gösterilmişti. Hitler ortalığı tehdit etmeye başladığı sırada Pabst, kendi görüşlerini bir yana bırakarak, Pierre Benoit'nın meşhur romanı olan **"Atlantide"**'i bir daha çevirdi.

İnce güzellikten anlayan, azametli dekorları, mükemmel fotoğrafları seven Fritz Lang, **"Düsseldorf Canavarı"**'nı (**"M"**) yaparak geçmiş zamanla gelecek zaman içindeki geziyi bir yana bırakıp günün olaylarına döndü. Lang, eserini **"Katiller aramızdadır"** diye adlandıracaktı. Ama filmi yapan, yani filme sermaye veren, o sıradaki Führer seçimlerinde Hitler'in onbir milyon oy alacağı hakkında ikaz edilmişti.

Almanlar için hakaret demek olan böyle bir isimle gösterilirse eser boykot edilecekti. Film her ne kadar politikayla ilgisiz, cinayet olayını bir cinsi delilik şeklinde açıklıyor idiyse de, Fritz Lang, emre boyun eğdi. Konuya temel olarak, bütün filmlerine hâkim olan düşünceyi almıştı: suçluluk... Peter Lorre'nin harikulâde oynadığı katil, mahkûm edilmiş olmasına rağmen bir cellât gibi değil, bir kurban gibi gösterilmişti.

Sonradan **"Doktor Mabuse'ün vasiyetnamesi"**nde suçlu tipe döndü. Amerika'ya, bu filmdeki olayın deli bir hayduda ait olduğunu, bu olayla Hitler'in güttüğü sindirme ve korkutma politikasını belirttiğini, cemiyete faydalı herşeyi Nazilerin nasıl tahribetmek arzusunda olduklarını gösterdiğini bildirdi. Dr. Goebbels, gerçekten de **"Doktor Mabuse"**ü menetmişti. Savaştan sonra Fritz Lang'ın yaptığı bu açıklama yeter görülmeyebilir. Çünkü filmin senaryosunu yazan Thea von Harbou, Nazi partisine kayıtlıydı. Ari ırktan olmadığı anlaşılan Fritz Lang'tan boşanmış ve III. Reich'ın en parlak sinemacılarından biri olmuştu.

Sözlü filmin ilk zamanlarında Sternberg de Pabst'ın ve Lang'ın yanında Alman filmciliğinin yeniden kalkınmasını destekledi. Heinrich Mann'ın bir romanını **"Mavi Melek"** adiyle filme çekti. Bu film, bir okul öğretmeninin (Emil Jannings), bir kabare şarkıcısı kızla (Marlène Dietrich) macerasını anlatıyordu. Romandaki olay, yüzyılımızın başlarında geçmekteydi. Sternberg **Kammerspiel** (Oda tiyatrosu) anlayışının kapalı çevresi içinde dönüp durmuştu. Emil Jannings, bu filmde derece derece düşen bir adamı bütün mubalâgasiyle canlandırıyordu. Bereket versin Sternberg, on yıldır bir türlü birşey olamamış genç bir aktrisin, Marlène Dietrich'in üstün kabiliyetini ön plâna alarak Jannings'i biraz gölgeleyebilmişti. **"Mavi Melek"**, eseri tenkit edenlerin gayretlerine rağmen, bütün dünyada çok beğenildi. Yirmi yıldan fazla bir zaman sonra da yeniden çekildi; Marlène'in rolünü bir başkası, May Britt oynadı. Sternberg, Marlène'in şahsında yeni bir vamp tipi yaratmıştı. Amerika bu dişiden mükemmel bir gelir sağladı. **"Metropolis"** filmindeki insan yaratan deli bilgin gibi, yarattığı bu tipi istekli seyircinin gözü önünde çeşitli kılık kıyafet oyunlariyle soydu, giydirdi.

Sözlü filmin ilk parıltılarından sonra, Alman sinemacılığı, hükümet müdahalesi yüzünden küflenmeğe doğru gidi-

yordu. **Reichstag** işe el koyduğu için göç başlamıştı. Pabst, Fritz Lang, Pommer Fransa'ya yerleştiler. Fritz Lang'la Pommer, Macar romancısı Molnar'dan sinemaya naklederek Fransa'da **"Liliom"**'u çevirdiler. (Bu eserin tiyatrosu 1958 1959 mevsiminde İstanbul Şehir Tiyatrosunda da oynanmış ve rejisör Max Meinecke'nin sahneye koyduğu eserde **Liliom**



Marlene Dietrich

rolünü rahmetli aktör Talât Artemel yapmıştı). **"Liliom"** Fritz Lang'ın çevirdiği filmler içinde orta karar bir eser oldu. Zaten ondan sonra da rejisör, Hollyvood'a gitti.

Pabst, Amerika da kısa bir zaman kaldı. Bromfield'in romanını filme çektikten sonra, Hitler'in çeşitli davetlerine aldırmadan yine Fransa'ya geldi ve orada, **"Matmazel Doktor"** gibi, **"Şanghay fâciası"** gibi büyük değeri olmayan bir-

kaç film yaptı.

Hitler iktidara geçer geçmez, Doktor Goebbels, Alman sinemasının en kudretli adamı oluvermişti. Nazilik, tekelciliğin, başlangıçta çok aleyhinde bulunduğu halde Goebbels, sinema alanında bir **UFA** tekeli meydana getirdi. Yahudiler ve komünistler sinema dünyasından kovuldular. **Gerhardt**



Leni Riefenstahl (Alman rejisörü)

Lamprecht gibi pek az değer bu temizlikten kurtuldu. Kurtulabilenler de ikinci plânda bırakıldı. Alman filmciliğinin kalkınması daha teşebbüs halindeyken yarım kalmış oldu.

Hitler devrindeki sinema, kendini belli etmek için Reichstag yangınını beklemişti. **"Kammerspiel"** gibi, **"expressionismus"** gibi ileri hamleleri hemen sanatın soysuzlaşması diye ilân etmişti. Arnold Franck, Leni Riefenstahl, Luis Trenker gibi film yapacak, yaptıracak kimseler bulmuştu. Bunlar arasında Leni Riefenstahl, **"İradenin Zaferi"** adiyle, Nurenberg'teki ilk **Nazi** kongresi için bir film çevirdi. Bu filmden, III. Reich'in sinemadan ne anladığını kestirmek ko-

laydır. İnsan kalabalıklarının nasıl savaşçı bir geometri düzenine sokulduğu, nasıl mimarlığa mahsus bir tertip içinde filmin geliştirildiği görülüyor. Filmin başlangıcında, Almanya, muhteşem bulutlar arasında, ama belirsiz bir şekilde görünür. Filmin rejisörü, sanki dünyanın yaratılışını tasvir etmek istemiştir: Yeni Tanrı bulutlarla toprakları birbirinden ayıracaktır. Gök yarılır, ortasından Reich, yani Alman hükümeti çıkar. Yeni Mesih'in uçağı Nurenberg hava alanına iner. İşte bütün yarattıkları: kadınlar, çocuklar, askerler haykıra bağrışa Führer'i karşılamağa gelmişlerdir. Hitler'in otomobili, tapınma derecelerine gelmiş okyanus enginliğinde bir kalabalığı güçlükle yararak ortaçağdan kalma kasabaya girer. Nihayet, meydanda sıra sıra savaş makinesi askerler... Bu şatafatlı filmde, Naziliğin aksayan tarafları bile filmin lehine kullanılmıştır. Bir kampta Leni Riefenstahl, güzel vücutlu delikanlıların sırtlarını âdeta duygulanarak filme çekmiştir. Onların oyunları, neşeleri, rejisörün gözünde naziliği yükselten bir vahşiliğe çevrilecektir. Seyirci, kendisini, sanki bütün Avrupa'yı kaplayacak, bütün kıtaya yayılacak olan bir vahşi hayvanlar kafesi karşısında hisseder. Çoğunluğu geçit törenleri, nutuklarla dolu olan **"İradenin Zaferi"**, ister istemez yücelttiği rejimin iki sahnesini eşsiz bir vesika haline getirmişti: Önde şatafatlı ve gösterişli bir dekor, ardında yırtıcılık...

Leni Riefenstahl'in çevirdiği sonraki film, **"Stad ilâhları"** yabancı memleketlerde daha tanınmış olduğu halde, evvelkinin derecesinde değildir. Rejimin ve rejisörün zevksizliği daha filmin başında kendini gösterir: **fondü** çekilmiş (sahnenin yavaşça kararması ve yenisinin yavaşça ışıklanması) çıplak bedenler, yağlanmış heykeller boyuna birbirine eklenmiştir. Bu film için geniş maddi imkânlar vardı. Ondan fazla operatörün çektiği kilometrelerce film iki yıl çalışılarak montajı yapıldı. Vardıkları bütün sonuç da, bazı atletlerin vücut güzelliğini göstermekten ibaret kaldı. 1936 Berlin olimpiyatları üzerine çekilmiş bu muazzam doküman filmi Almanya'da da başka memleketlerde de büyük başarı sağladı. Zaten Leni Riefenstahl, bundan sonra ve bunun üzerine Nazi şeflerinin dostluğunu kazandı. Kazandığı dostluktan faydalandı. Yine çok büyük bir dağcılık filmi çevirecekti. Lâkin Hitler düştü, okadar masraf ve emek boşa gitmekten kurtuldu.

Bunların dışında da Hitler devri sinemacılığı bir takım filmler çevirdi. İçlerinde siyaset dışına kaymak isteyenler oldu. Sonra Naziliğin şiddet politikasını öttürmeğe koyuldular. 1943'te Doktor Goebbels Alman sinemacılığının onuncu yılını tantanalı törenlerle kutlamağa kalkarken bütün o devirden ancak on iki film bulabildi. Bunlar, sanat değeri bakımından, daha önceki Alman filmlerine eşti. **"Baron de Münchausen"** filmini yine bu münasebetle çevirtti. Gobbels'in iflâs ettiği muhakkaktı. Hürriyetin olmadığı yerde sanat gelişmez. Netekim bütün değerli sanatçıları ellerinden kaçırdıkları veya yahudilik dâvası yüzünden sınırdışı ettikleri için onların yerine yeni değerler yetişmedi. Böylesi daha iyi oldu. Çünkü Nazilik, Alman filmciliğini ortadan silince yeni bir kuruluşa imkân hazırlandı demektir.

AMERİKA'DA SÖZLÜ FİLM (1928 - 1941)

Konuşma, şarkı, müzik, sinemayı tiyatro geleneğine döndürmüştü. Bu yüzden yeni çığırlar açıldı, yeni sinema çeşitleri doğdu. Hoş, operet, filmciliğe fazla birşey kazandırmadı. Ama müzikhol rövüleri bu alanda çok verimli oldu. **Warner** şirketinin Hollyvood'a çağırdığı koreograf (choéographe) Busby Berkeley bu alanda epey çalıştı. Ayrıca, bale filmleri de çekti. Sahne nin dar çerçevesini kırarak; fotoğrafa çekerken görüş açılarını döner sahne ve yüzme havuzlarından faydalanıp çeşitlendirerek; mükemmel idare ettiği dansöz truplariyle, geometri düzeninde sahneler tertipledi. Fakat bu çığırdaki yenilik çabuk tüketildi.

Müzikhol filmleri, komik aktör tipini yenileştirdi. Etrafını güzel vücutlu dansözlerle çevreledikten sonra Eddie Cantor'un ne yaptığı pek okadar önemli sayılmayabilirdi. Ama Marx Kardeşlerin sinemada görünmeleri, bir hâdise oldu. Bu artistler anglo - sakson komedisini devam ettiriyorlar, hattâ mânasızlıkta en aşırı dereceye ulaşıyorlardı. Groucho, iş adamını karikatürleştiriyordu. Chico, bir İtalyan göçmeni tipiydi. Kıvırcık sarı perukalı Harpo ise, şaşılacak bir obur, herşeyi yoketme illetine tutulmuş bir ruh hastasıydı. Şarlo'dan farklı olarak, bu paskallar, aksesuvar dediğimiz yardımcı eşyadan bol bol faydalandılar, en akla gelmez sinema hilelerini bu arada tatbik ettiler: lâmba cepten yanar halde çıkıyor, hiddetlenince telefon âleti kıtır kıtır yenebiliyor, dasdaracık bir odaya istif oluyorlardı. Böyle bir tarz sürekli olarak yeni buluşlara ihtiyaç gösterdiğinden, Marx Kardeşler, bugün de film çevirdikleri halde, eski ilgiyi göremiyorlar.

Sessiz filmin son zamanlarında sinemaya girmiş olan Laurel'le Hardy şişmanla zayıf, sallapatiyle ürkek iki tiptiler. Marx Kardeşlerdeki hareket ve sürat çılgınlığına karşılık, bir müddet komik tesiri yavaşlatılmış hareketlerde aradılar. Uzun filmlerini sonuna kadar ayni kuvvetle götüremiyordularsa bile, kendilerini takibetmiş olan Bud Abbott ve Lou Costello'nun bayağılıklarına düşmediler. Bununla bera-

ber, Abbott ve Costello, 1940 la 1952 arasında, **"money macking stars"** dedikleri o en çok para kesen artistler arasındaydılar.

Buster Keaton'la Harold Lloyd, sesli film çıkınca eskisi kadar ilgi görmemişlerdi. 1936 dan sonra Amerikan komiği piyasadan çekildi. Bu çekilişten bir tek dehâ istisnâ edilebilir, o da Şarlo. İlk sesli filmi olan **"Şehir Işıkları"**, sözlü değildi. Herşeyi hareketlerle, yüz ifadesiyle anlatmak ustalığına erişmiş olan kudretli aktör, konuşursa bütün yeryüzü insanları tarafından anlaşılamıyacağından korkuyordu. **"Şehir Işıkları"**nda bir serseriyi, bir körü, bir de ayıkken kaba ve sert, sarhoşken duygulu, iyiliksever bir zengini ele alır. Filmin başında, serseri, milyoneri suda boğulmaktan kurtarır, ama boynuna taş bağlayıp onun yerine kendini suya atar. Hikâye, Hollyvood'un Şarlo'yu mahkûm etmek istediği kadere benzer. Filmin sonunda, Şarlo, tragedya sanatının en yüksek noktasına ulaşır: hapisten yeni çıkmış ve sokak çocuklarının maskarası olmuş bir işsiz, kendi sayesinde görme nimetine kavuşmuş olan körle karşılaşır.

Bundan sonraki filmi **"Yeni Zamanlar"**, Şarlo'nun sanatında bir dönüm noktası teşkil eder. **"Yumurcak"**tanberi süregelen, kendi şahsiyle ilgili fâciaları bir yana bırakarak çağımızın tümünü ilgilendiren esaslı konulara el atar. Sinemada güzellik arayanlar filmin bu yönünü elverişsiz, politikacılar ise tehlikeli bulurlar.

Açıkça görüldüğü gibi, **"Yeni Zamanlar"**, konu bakımından, Fritz Lang'ın **"Metropolis"**inde olduğu gibi insan ve makine çatışmasını ele almıştır. Ama Şarlo'nun filmindeki çatışma, fayda temeline dayanarak kurulmuş bir dünyada bulunmaktan ileri gelir. Filmde konu birliği tam değildir. Bazı eski filmlerindeki temaları kısa skeçler halinde birbirine eklemiş görünür. Bu değişiklik belki de ihtiyatlılıktan ileri geliyordur. Belki sansür, ana fikrin geniş yer kaplamasına müsaade etmiyecekti. Ama filmin en güzel sahneleri yine o ana fikrin eseri olmuştur: Şarlo, fabrikada seri halindeki istihsalin kurbanı olarak delirir; mütemadiyen tek bir hareketi (vidaları sıkıştırma hareketi) yapmaktan aklını kaçırır; Şarlo, ister istemez nümayişçilerin arasına katıldıktan sonra onları idare eder duruma geçer; yemek makinesi birdenbire Şarlo'yu tokatlar...

Savaş başladıktan sonra, Şarlo, her türlü kinayeyi, do-

lambaçlı ifadeyi bir yana atarak doğrudan doğruya Hitler'e ve Naziliğe hücum eden meşhur eserini çevirdi: **"Diktatör".** Film bittiği sırada Alman askerleri Paris'e giriyordu. **"Diktatör"**, o zamanlar tarafsızlık siyaseti güdenlerin çoğunlukta olduğu bir Amerika'da gösterildi. Şarlo, Amerikan aleyhtarlığiyle suçlandırıldı. Tenkitler sert oldu. Ama halk, eseri tuttu ve beğendi. Çünkü tam günün gereklerine uyuyordu.

Şarlo bu filminde, kısa bıyıklı iki adam rolündeydi: eski, bildiğimiz Şarlo, yahudi bir berber rolünde; bir de Adolf Hitler rolünde. Hitler'in sesi boş sokaklarda çın çın öterek halkı yahudileri öldürmeğe davet ettiği zaman berberle nişanlısı korkudan sinerler. Filmin bir başka sahnesinde, İtalyan diktatörü Musolini yle Hitler birbirlerinin suratına pasta atarak eski komik gag'larını tekrarlarlar. Şarlo'nun bu filmle gösterdiği bir ders vardır: zalimlere karşı savaşta gülünçleştirme, haklı ve tesirli bir silâhtır.

Şahsi ve özel bir meseleyi vesile ederek, ahlâkçılar, Şarlo aleyhine ayaklanmışlardı ya. Bunun sonucu **"Monsieur Verdoux"** oldu.

Molière'in hayatında ve eserleri arasında **"Adamcıl"**ın yeri neyse, Şarlo'nun eserleri arasında da **"Monsieur Verdoux"**nun yeri aynidir. Şarlo, bu filmde, komik filmlerindeki Şarlo tipinden çıkmış ve şık, olgun yaşta bir Amerikan kibarı kılığına girmiştir. Bankadan kovulunca suç teşkil eden işlerini cinayet yoliyle yürütür. Film son derece menfi, ümitsizdir. Verdoux, burada zekâyı temsil eder. Şarlo, bu kişide bütün bir cemiyeti ve sistemi tenkit etmektedir. Heyecan ve fâcia, filmi acılaştırmıştır.

"Monsieur Verdoux", Şarlo aleyhindeki mücadeleleri büsbütün alevlendirdi. Yabani bir hayvanı takibeder gibi, Amerikan cemiyetinin sermayedarları ve tenkitçileri, yalnızlık âlemine sürgün edilen bu dehânın peşine düşmüştü. Gerçekten de, dünyanın sinema merkezindeki saman alevi şöhretlerle Şarlo'nun tâ başındanberi özelliğini kaybetmiyen sanatı açık bir zıtlık meydana getiriyordu.

Sesli film ilk çıktığı zaman konular, daha çok ses çeşitlerini belirtecek olaylardan seçiliyordu. Gangster filmlerinin rağbet görmesinde bunun da rolü olmuştu: demir kamaralı kundura seslerinden silâh seslerine kadar çeşitli gürültü patırdıyı perdeden duymak hoş birşey oluyordu. Ama buna alışıldıktan sonra, konular yavaş yavaş cemiyet tenkidine

doğru yöneldi. Mervyn Le Roy, bu tarzda birkaç kurdeleden sonra bazı Amerikan devletlerinin kanunlarındaki açık yerleri, boşlukları tenkit eden bir eser verdi: **"Ben bir pranga kaçağıyım!"**. Paul Muni, bu gerçek bir olaya dayanan röportaj kılıklı filmde, bir adalet yanlışlığına kurban gitmiş mahkûmu canlandırıyordu. O zamana kadar daima cemiyetin kaymağını perdeye aksettirmiş olan lüks Hollyvood'da bu çeşit filmler yapılmamıştı. Mervyn Le Roy, Busby Berkeley'le ortaklaşa hazırladığı **"Altın arayıcıları"** rövü filminde, birkaç şarkı ve işsizlik meseleleriyle, Hollyvood'un o güzel bacaklı kızlara geçit resmi yaptıran hayalden ibaret müzikhol âlemine gerçek hayat sahnelerini sokmuştu. Sonradan bu değerli adam film yapanlar arasına girdi.

Eski bir havacıyken, Howard Hawks, sesli filmin ilk yıllarında, Gangster filmlerinin şaheserini vermişti. Senaryosu Ben Hecht tarafından yazılan bu filmin konusu **"Al Capone"**'un hayatıydı. Gayet açık, belli bir yolda ifadelendirilmiş olan konu az görülür bir üslûp akıcılığı içinde seyirciye sunuluyordu. Hawks, daha sonra çeşitli filmler çevirdi. Bunlar arasında komediler, savaş ve havacılık filmleri vardı. Her tarzda da birkaç çizgiyle bir tipi canlandırabilmek meziyetini gösterdi. Kaba sahneleri başariyle tesbit etti. Hikâyenin anlatılışındaki tempo hızını hiç kaybetmedi.

Savaş filmleri modası da, gangster filmleri gibi, tavsadı. William Hayes'in müstehçenlikle ilgili hükümleri bir ara unutulur gibi olduysa da Papalığın isteğiyle Amerikan kiliselerinin kurduğu heyetler, 1935'ten sonra artan malî kontrolle birleşip Amerikan filmlerini ağır kayıtlar altına aldı. Gangsterler ahlâkçı oldu. Güzel kızların filmlerdeki görünüş zamanı, öpüşmelerin ve soyunmaların saniyeyle sınırlandırılması gibi belli imkânlara bağlandı. Cinsi câzibe (**Sex - appel**)in yerini **Pin Up Girl** aldı.

Şayet sansür ve kanunlar **Frankestein** ve **Dracula** gibi korkunç tipleri tesir altına almasaydı bile bu çeşit filmlerden gene bıkılacaktı. Netekim bunlara çok benzer ve sinema hilesine dayanır filmlerden, **King - Kong**'lardan, **Görünmeyen Adam**'lardan bıkılmıştı. Konuşma kolaylığına güvenen Hollyvood, çabucak tiyatrodan aktarma konulara döndü.

Çok satılan romanlar Broadway'da başarı kazanmış eserler sırasiyle perdeden geçtiler. Aralarında gerçekten değerli sanat eserleri de vardı. Bu gibi filmleri rejisörlerin ba-

şarısına yormak âdettir. Ama Amerikalıların film **director**'u dedikleri adam, rejisörün aksine, sadece aktörleri gütmekle kalır; filmin sanat değeriyle ilgili yönlerine el süremez. İşin bu tarafı, **producer** denilen **film yapan**'a bırakılmıştır. Konuyu, konunun sinemaya adaptasyonunu, rol dağıtımını, oynayış tarzını hep o tesbit eder. Başarının sebebi de aslında odur. Başarısızlığın olduğu gibi.

Netekim Fanny Hurst'ün romanından fiime çekilen ve İrenne Dunne'un hârikulâde oynadığı o duygulu **"Arka Sokak"** bu şekilde başarı kazanmıştı. William Keighley, Hathaway, Ben Hecht, Franck Lloyd böyle epey film çektiler. Broadway'dan gelmiş olan George Cukor, sahne tecrübesiyle tiyatro eserlerini filme nakletmekte hüner gösterdi. **"David Copperfield"** gibi, Garbo'nun mükemmel oynadığı **"La Dam o Kamelya"** ("The novel of Marguerite Gautier") gibi güzel eserler verdi.

Rouben Mamoulian, Cukor'dan daha ümit vericiydi. Sylvia Sydney'le Gary Cooper'in oynadığı bir gangster filminden sonra **"Dr. Jeckyll ve Mr. Hyde"** filmini yaptı ama, pek üstün başarı gösteremedi. Bunun üzerine o da şarkılı, danslı ticari filmler çevirdi.

King Vidor da, hemen hemen Mamoulian kadar hızla ticari filmler yapmağa koyuldu. **"Texas Rangers" (Teksas)** gibi, acıklı bir melodram olan **"Stella Dallas"** gibi filmleri sanat bakımından kolay müdafaa edilemez. İngiltere'de Cronin'in romanından yaptığı **"Şâhika"**, eski kabiliyetini ve değerini meydana koyan bir eser oldu. Teknikolor sisteminde Jennifer Jones'la renkli bir büyük film de çevirtmişti: **"Duel in son" (Kanlı Aşk)**.

Frank Borzage, Vidor kadar vaatli olmadığı için, ondan daha talihli çıktı. İlk **Western** filmlerinde rol almış olan bu eski kovboy, sevda sahnelerini cemiyet meseleleri ortasında göstermeyi tercih etti. Hemingway'in meşhur romanından uzun bir **"Silâhlara vedâ"** çıkardı. **"Küçük adam ne oldu sana" (Little Man What Now?)** Fallada'nın romanına göre 1920 Almanyasının sadık bir tasvirini çiziyordu. Loretta Young'la Spencer Tracy'ye çevirttiği bir filmden sonra birdenbire sinemadan bezmiş göründü. Savaştan önce, "Bazı rejisörler kendilerini fazla ciddiye almak hatasına düşüyorlar" deyip işin içinden sıyrıldı.

Borzage ve Vidor'dan farklı olarak Sternberg, Hollyvood'ta hiçbir değerli sesli film yapmadı. Almanya'dan gelirken Marlène Dietrich'i getirmiş, onu çökük yanaklı, esrarlı bir yeni **Vamp** yapmıştı. **Frankenstein** filmlerinde nasıl yaratılan canavar kendisini yaratanı yokederse bu da Marlène de kendi yaratıcısını öylece yoketti. **"Yanık Kalpler" (Morocco)** dan **"Shanghai Ekspresi"**ne kadar, Sternberg, ilâhileştirilmiş bir Marlène'in etekleri, dantelleri, süsleri arasında solup gitmiştir. Dostoievsky'nin eserinden naklettiği **"Suç ve Ceza"** bile fazla değerli sayılamaz.

Sesli filmin ilk yıllarındaki denemeler, dalgalanmalar sonradan duruldu. Buhran en alçak noktasına geldiği sırada, 1934 ten sonra, bu durulma kendini gösterdi. Aşırılıklardan vazgeçildi. Herşey yerli yerine oturdu Hele savaş Hollyvood'a bir çeşit gelişme imkânı açmıştı. Sinema merkezi, eski iyimserliğine kavuştu.

İkinci dünya savaşından önceki Amerikan sinemacılığında hâkim tarz, hafif komedilerdi. Bu çığırı, **"Şen Dul"** tipi filmleriyle Lubitsch açmıştı. Bu çeşit filmlerdeki nükteli konuşmalar, komik durumlar, saray havasının şatafatı, Amerika'dan çok Avrupa'da büyük rağbet gördü. Lubitsch, kendi açtığı çığırı gereği gibi işletebilmek üzere birbiri ardına filmler çevirdi. Sovyet aleyhtarı **"Ninotchka"**da baş rol oynayan Greta Garbo'yu ilk defa gülümsetti. Sinemaya aktarılan operetlerin kralı olduysa da, hafif komedilerin olamadı. Daha ziyade alelâdeliğe düştü.

Frank Capra, her tarzı denemişti. **"Nevyork Miami" (It happened one Night 1933)** de fakir bir gazeteciyi bir buçuk saatlik bir tartışma sonunda milyoner bir kızla evlendirdi. Bu beylik konuda Robert Riskin'in hazırladığı parlak ve nükteli konuşmalar, gülünç durumlar, geleneklerin sert tenkidi esere büyük rağbet kazandırdı. Çok ucuza malolduğu halde pek fazla gelir sağladı. Bunun üzerine ayni tema üzerinde kişileri değiştirerek başka filmler de yaptı. Başka rejisörlerin de işlediği böyle hafif komediler, seyirciyi neşeli bir hayal dünyasına sürüklediği, günün dertlerini unutturduğu için ilgiyle karşılanıyor, piyasada tutunuyordu. Bu filmlere kalırsa her Amerikalı rahatça ve kolaylıkla Cumhurbaşkanı olabilir, zengin bir evlenme yapabilirdi. Nasıl Voltaire, sansürden ciddi fikirlerini gizlemek için bunları mizahla korumuşsa Capra ve Riskin de, bu maskaralıklar sayesinde hal-

ka birtakım fikirlerin propagandasını yapıyorlardı. Capra, **"Gaip ufuklar"**da bu çeşit telkin fikrine biraz fazla kapılmıştı. **"Cihan Hâkimi" (Meet Lohn Doe)** ise gerçek demokrasiden uzak bir niyet elçisiydi. Capra, bu gibi filmlerle, yüksek sanat seviyesine çıkmamakla beraber, bir sinema okulunun başında sayılsa gerektir. John Ford ve William Wyler ise birer şahsiyettiler.



John Ford (Amerikan rejisörü)

Aslında İrlandalı olan John Ford, uzun zaman **Western** tipi macera filmlerinde usta oldu. Onbeş yaşındanberi film çeviriyordu. İki filmi başarı kazanınca dikkatler ismi üzerine döndü. Bunlardan biri **"Kayıp Devriye"**, öbürü **"Herkes Ondan Bahsediyor"**du. İkincisi, Robert Riskin'in yazdığı ve belki Capra'ya daha elverişli bir gangster vodviliydi. Edvard G. Robinson'un iki kişiyi birden başariyle canlandırması, fil-

mi kuvvetlendiriyordu. **"Kayıp Devriye"**, Dudley Nichols'un bir senaryosundan filme çekilmişti. Çok değerli bir filmdi. Çölde Arapların kuşattığı on iki kişinin nasıl teker teker yok edlidiğini gösteriyordu. Dudley Nichols, gazetecilikten Hollyvood'a gelmişti. Hem de sesli filmden sonra. **R. K O.** nun film yapıcıları, içinde aşk ve kadın bulunmayan bir filmin başarılı olacağına ihtimal vermiyorlardı. Ama konunun heyecanına kapılan John Ford, tahminden ibaret bir gelirin yüzdesinden başka ücret istemeksizin, gayet basit şartlar içinde filmi çevirdi. Senaryoda **Kammerspiel** (oda tiyatrosu) tekniğinden ve İsveç sinemacılığından faydalanılmıştı. Üç birlik kaidesiyle, her yanı görünmez düşmanlar gizleyen bir tabiat unsuru, yani çöl, konunun unsurlarını meydana getiriyordu. Ölüm ve kader, insanların kaderden kaçmak için nâfile gayretleri, filmin başlıca dayanağıydı. **"Kayıp Devriye"** para bakımından müthiş başarı kazandı. Ford ve Nichols, **R. K. O.** şirketini yeni bir film yapmağa kandırdılar. Liam O'Flaherty'nin romanından filme çekilen **"Casus"**a halk önce burun kıvırdı ama çeşitli **Oscar** mükâfatlarından sonra bu film de birdenbire rağbet gördü. Eserde, 1916 yılında bir İrlandalı vardı. Amerika'ya gitmek isteyen bu sert adam, İrlandalı bir ihtilâlciyi İngiliz polisine haber veriyordu. Foyası meydana çıkınca gizli mahkemede yargılanıyor, cezasını görüyordu. Avrupa kültürüyle yetişmiş olan Dudley Nichols, bu filmde de **Kammerspiel** anlayışının gereklerine bağlı kalmıştı. Eski Alman filmlerinde olduğu gibi, Dublin şehrinin dış manzaralarını dahi stüdyoda kurdurmuştu. Filmde sembollere geniş yer verilmişti. Meselâ Nichols'a göre, hain casusun ihbarı yaptıktan sonra ücretini alırken karşılaştığı, sonra vicdan azabı gibi peşine düşen ve bir türlü kurtulamadığı kör, kendisinin de kör olacağını sezdiren ve destekleyen bir semboldü. Tıpkı, **"Mavi Melek"**te, olayın başlıca kişileriyle karşılaşan ve keramet saçar gibi profesörün düşeceği hali temsil eden palyaço gibi.

"Caus" Amerikan tenkitçilerinin çoğunun gözünde, İkinci Dünya Savaşı öncesindeki sinemanın bir şaheseri, ötedenberi bilinen bütün sinema kurallarının tatbik edildiği bir eserdir. Tabii eserin her parçası, zamana ayni kuvvetle mukavemet edemezdi. Max Steiner, film için bir müzik yazmıştı. Canlı resimlerden yapılma filmlerde olduğu gibi, bu müzikte de, ne zaman bir kadehe içki konulsa, taklit âhengine

baş vurarak "lıkır lıkır" ses veren kısımlar vardı. Halbuki bu usul, çoktan eskimiş ve bayatlamıştır.

Bu başarıdan sonra Dudley ve Nichols, ne paraca, ne sanatça daha üstün olmayan üç eser hazırladılar. Bundan cesareti kırılan John Ford, Shirley Temple'a tam mânasiyle ticari bir film çevirtti. Bunu ayni tarzda başkaları takibetti. İtibarım öylesine kaybetti ki, ona yeniden, güç belâ kurtulduğu Western tipi macera filmleri çevirttiler. Nihayet, Steinbeck'in romanından naklederek **"Gazap üzümleri"**ni yaptı. Şayet kitap, satış rekorunu kırmamış olsaydı, Hollyvood, böyle bir şeye sermaye vermezdi. Ford, Amerikan edebiyatının bu şaheserinde kendisine gerekli unsurları bulmuştu: büyük sermaye sahipleri yüzünden yerini yurdunu kaybetmiş bir çiftçi ailesi. Ama onu romanın sosyal yönünden ziyade ebedilikle ilgili tarafı meşgul etti. Filmin ana gibi (Jane Darwell), oğul gibi (Henry Fonda) birçok kişileri unutulmaz şekilde ebediliğe ulaştı.

John Ford, Pearl Harbour baskınından önce İngiliz romancısı Llewelyn'in Gal bölgesi madencilerini anlatan **"Vadim okadar yeşildi ki..."** eserinden çıkardığı kurdeleyle ticari başarısının en yüksek noktasına ulaştı. Filmde, bir maden sahibi, oğlunu, madencilerinden birinin kızıyla evlendirir. İşe grev, isyan gibi olaylar da karışır. Teknik bakımdan güzel yerleri olmakla beraber orta derecede bir eserken, **"Vadim okadar yeşildi ki..."** bir alay **Oscar** mükâfatı da kazanmıştır.

İkinci Dünya Savaşı öncesinden, sonrasına kadar en iyi Amerikan rejisörü olan William Wyler, Fransa'da doğmuştu. Yirmi yaşındayken, hayatını kazanmak ve zengin olmak emeliyle Amerika'ya, amcası Carl Laemmle'nin yanına iş aramağa gitti. Bu akrabalığa rağmen, Wyler, meslekini, alfabesinden başlayarak öğrendi. İlk denemelerden sonra, romanları sinemaya aktarmakta karar kıldı. **"Üç kişiydiler"**, bir piyesten nakledilmişti. İkinci Dünya Savaşından önceki en güzel filmi, **"Çıkmaz sokak" (Dead End) 1937 de** çevrildi. Gökdelen binaların gölgesinde serseri çocukları konu olarak almıştı. 1938 de **"Jezabel"**i yaptı. Bette Davis bu filmde harikulâde bir tip yaratmıştı. 1939 da ise Emily Bronte'nin meşhur romanından **"Anafor Tepe"**yi çekti. Birkaç eser daha verdikten sonra askere gitti. Askere yazılmadan önceki son eseri, bir propaganda filmi olan **"Misis Minniver"**di. İn-

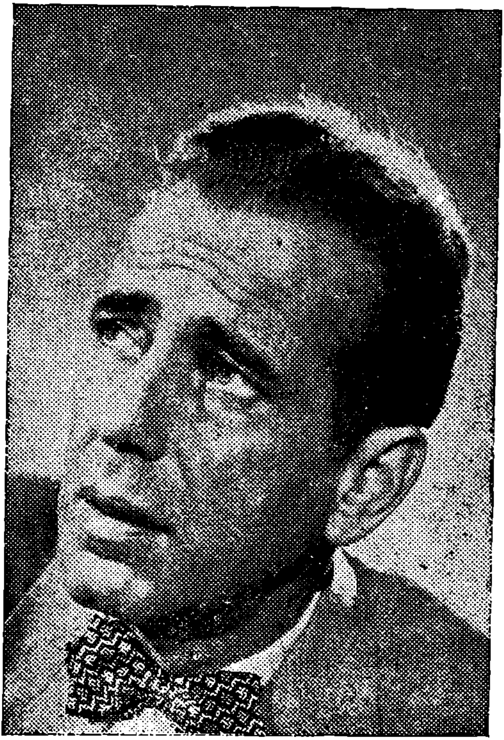
giltere'nin, savaş öncesi günlerdeki halini stüdyoda filme çekmek gibi tatsızlıkları bir yana bırakılırsa, bu film bütün dünyada şöhret yaptı. Greer Garson'un tatlı edâsı, bu şöhrette rol oynadı.



William Wyler (Amerikan rejisörü)

Tam bir Alman olan Stroheim veya Sternberg'e nisbetle, Fransa doğumlu Wyler, örnek bir Amerikalıdır. Sicilyalı Capra ve İrlandalı John Ford da onun gibi, Amerika'ya iyice uymuşlardır. Hollyvood, savaş öncesi boyunca, sessiz film zamanmdakinden daha az tesir altında kalmıştı. Yabancı rejisörlere fazla yer vermemiştir. Bunlar hemen hemen Hit-

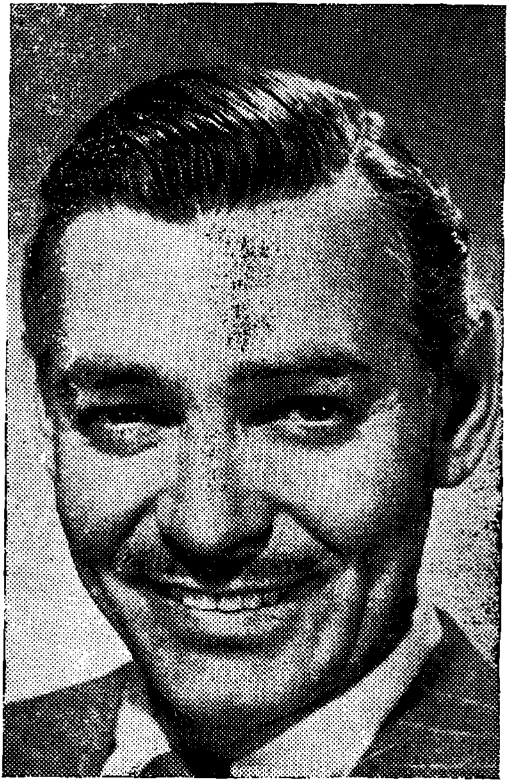
ler'in kapıdışarı ettiği Almanlardan ibaret kaldı. Bu devirde William Dieterle'nin güzel eserler verdiğini görüyoruz. Hep soylu konular seçiyor: **"Pasteur"**, **"Zola"**, **"Juarez"....** Fritz Lang ise, Avrupa'da yaptıklariyle yarışabilecek bir iki eser



Humphrey Bogarth (Amerikan aktörü)

ancak vermiştir. Bunlardan biri de **"Yaşamak hakkımdır"** filmiydi. Henry Fonda ile Sylvia Sydney çiftinin duygulu oyunları eserin zayıf taraflarını, polis romanlarını andırır yönlerini gizliyemiyordu.

On yıl boyunca sesli sinemada Hollyvood, bütün dünyaya hem değer bakımından, hem gelir bakımından hükmetti. İkinci Dünya savaşına kadar. Bir Amerikan sinema okulun-



Clark Gable (Amerikan aktörü)

dan bahsetmek kaabil olmasa bile(sessiz film zamanında bu vardı) altı yedi bin film yapıldı. Capra, John Ford, Wyler, Lang gibi dört kuvvetli rejisör, birkaç düzüneyi aşan çok

güzel, üstün başarılı veya sadece muvaffak olmuş film, bu on yıllık savaş öncesi devreyi eşsiz bir devir haline getirmeğe tabii yetişmedi. Sesli filmin başlangıç sıralarında halka yapılan vaadler tutulamadı. 1935 ten başlayarak Hollyvood yorgunluk, bıkkınlık, hattâ kısırlık alâmetleri göstermeğe başladı. Amerikan sinemacılığı çağını ve insanlarını ilgilendiremiyordu. 1930 sıralarının büyük olayları: iktisadi buhran, işsizlik, belirmeğe başlayan savaş tehlikesi pek ender olarak sinemada yankılanıyordu. 1935 ten itibaren Hollyvood'u sekiz firma idare edecekti. Beş büyük: **Paramount, Warner, Loew - M. G. M., Fox, R. K. O.** ve üç küçük: **Universal, Columbia, United Artists.** Beş büyük, iş hacminin % 88 ine (bunlardan da Paramount, Warner, M. G. M. % 65 ine) sahiptiler. 4000 büyük sinema salonları vardı. Büyük filmlerin % 80 ini bunlar yapıyordu. Üç küçükle birlikte yapılan filmlerin % 95 ini dağıtmak bunların tekelindeydi. Bu sekiz büyük firma **Motion Picture Producers of America** (M. P. P. A. "Amerikan Film Yapanlar Birliği) adiyle birleşmişlerdi. Hepsi de derece derece Rockfeller veya Morgan tarafından kontrol ediliyorlardı. Aralarında bazıları **W. Randolph Hearst, Dupont de Nemours, General Motors, General Electric** gibi büyük sermayeli şirketlere, ya da büyük bankalara bağlıydı. Bunlar, güvendikleri adamlar vasıtasiyle filmlerin konularını bile seçiyorlardı. Böylece cemiyeti ilgilendiren konular, cinayet ve cinsiyet konularından ziyade kontrol altında tutuluyordu. Pearl Harbour baskınından önceki günlerde hasıl olan vaziyet şuydu: Hollyvood, dünyanın en büyük imkânlarına sahipti. Muazzam bir yazılı eser dağarcığı vardı. Bu dağarcıkta dünyanın en büyük şaheserleri bulunuyordu. En kabiliyetli artistler, en usta rejisörler, teknisiyenler para kuvvetiyle Hollyvood'ta toplanabiliyordu. Buna karşılık elde edilen sonuç biteviye, seri malı bir takım eserlerden ibaretti.

Sanat alanında en son noktaya kadar iş bölümü, istatistikçilere ve iş adamlarına gözü kapalı itimat, bu sistemin aksak taraflarını teşkil etmekteydi.

FRANSA'DA SİNEMANIN YENİDEN DOĞUŞU (1930 - 1940)

1930 da bütün Fransa, Georges Milton'un baş rolünü oynadığı **"Bedavacılar kralı"**nın şarkılarını söylüyordu. Milton, **Bouboule** adiyle bu yüzden şöhret yapmıştı. Senede elli film çevrilirken sesli sinemadan sonra bu ortalama 100 e, hattâ 150 ye yükseldi. **Pathé - Nathan** ve **Gaumont - Franco - Film - Aubert** şirketleri piyasaya hâkimdi. Bazı bağımsızlar da, talihin yardımiyle milyon kırıyorlardı. Fransa'da sinema salonlarına ses tertibatı yapacak teşkilât olmadığından bu işin bedeli Amerika'ya, kısmen de Almanya'ya akıyordu. Dublâj henüz denenmediği sıralarda, dışarıdan getirilen filmlerin azalmasına karşılık bu masraflar yüzünden para dış memleketlere gidiyordu. Amerika zaten Paris'e yerleşmişti. Kudretli **Paramount** şirketi, Joinville'deki stüdyoları satın almış bulunuyordu. Bütün Avrupayı beslemek üzere İspanyolca, Almanca, İtalyanca, Fransızca kopyeler hazırlıyordu. Öteyandan 1925 tenberi Fransız sinemacılariyle işbirliğine koyulan Alman sinemacıları, ya Paris'te çevrilen Fransız filmlerine sermaye katıyorlar, ya da Berlin'de Fransızca sözlü filmler hazırlıyorlardı. Hollyvood usulleri başarılı olmadı. Marcel Achard, Marcel Pagnol, Tristan Bernard gibi şöhretler angaje edildi ama **Paramount**'un hazırladığı filmler netice vermedi. Bunun üzerine **Paramount** Hollyvood'taki işten anlar genel kurmayını imdada çağırdı. Ne yaptıysa fayda etmedi. Filmlerin Fransızca hazırlanan kopyeleri, dublâj filmleri yanında kurudu kaldı. Tam bu sırada Stavisky rezaleti patlak verdi. Öyle ki, Nathan bile bu rezaletten kendini kurtaramıyarak dolandırıcılıktan mahkûm oldu, hapse girdi. **Pathé**'den sonra **Gaumont - Franco - Film - Aubert** de tasfiye edildi.

Bu olaylardan sonra film sayısı düştü. Değer ise yükselmedi. Film yapma işi küçüle küçüle hemen hemen René Clair'e inhisar etti. 1932 de çevirdiği **"Hürriyet bizimdir"** filminde fonograf satarak milyarder olan bir hapishane kaçkınını anlattı. Burada alaya alarak cemiyetin önemli mesele-

lerine, bu arada seri halinde istihsale çatıyordu. O sırada Şarlo da **"Yeni zamanlar"** ı çevirmişti. Tobis şirketinin Amerika şubesi, kendi yaptıklarının konusunu çaldı iddiasiyle Şarlo aleyhine dâva açtı. Dr. Goebbels'in bir memuru tarafından kışkırtılan bu hareketi René Clair desteklemedi. Şarlonunki gibi bir şahesere tesiri şüpheli olduğu için, eseri hakkında ileri sürülen iddiayı kabul etmiyordu. Aslında kendisi, cemiyet tenkidini komikte arayarak Şarlo'nun tesirinde kalmıştı. Derinlikten uzak olan bu film çoktan bayatlamıştır. Birkaç filmden sonra uğradığı başarısızlıklar üzerine Alexander Korda'nın ısrarlı tekliflerini kabul ederek İngiltere'ye yerleşti. On iki sene orada kaldı.

Fransa'da sesli sinema, ilk beş sene içinde René Clair ve Jean Vigo'dan başka tek tük başarılı eser kaydetti. Bunlar arasında Jean Renoir'in **"Dişi köpek"i**, Jean Choux'nun **"Jean de la lune'ü (Hayal Peşinde)** sayılabilir.

"Jean de le lune" tiyatrodan filme çekilmişti ve iyi çekilmişti. Hafif bir komediydi. O yoldan gidilseydi, Lubitsch ve Capra'yı aratmıyacak eserler yaratılabilirdi.

Sesli filmin ortaya çıkmasından beri işsiz duran Jean Renoir evvelâ Feydeau'nun kısa bir vodvilini sinemaya nakletti. **"Dişi köpek"** bir mizah yazarının, Fouchardière'in romanından alınmıştı. Acıklı bir hikâyesi vardı: bir veznedar, düşük bir kızın ve nişanlısının kurbanı olarak hırsızlığa, sonra cinayete sürükleniyordu. **"Mavi Melek"**in gördüğü rağbet bu filmin tutunmasına yardım etmiş olsa gerektir. Ama bazılarına göre Michel Simon, aktör olarak Emil Jannings'ten çok üstündür. Jean Renoir, konuyu büyük bir gerçekçilikle filme çekmişti. Tenkitçiler bunu çok beğendiler. Fakat kurdele fazla kâr getirmedi. Jean Renoir da birtakım ticari filmler çevirmek zorunda kaldı. Bunlar arasında **"Madam Bovary"**, Flaubert'i dosdoğru ve dikkatle perdeye aktardı.

Fransız sinemasının bu kara günlerinde tek tük kıpırtılar olmuyor değildi Jean. Vigo, bu devrin başarılı rejisörlerinden biridir. **"Hal ve hareketten sıfır"** adlı filminde **"bütün kitaplar yakılmalı, öğretmen de ortasında"** fikrini ileri sürdüğü için sansür bu filmin gösterilmesine müsaade etmedi. Film, sadece sinema kulüplerinde görülebildi. Ondan sonra çevirdiği bir iki filmde kuvvetli bir tasvirci olarak göründü. 29 yaşında ölmeseydi, kabiliyeti herhalde onu çağımızın kuvvetli sanat adamlarından biri derecesine ulaştıracaktı.

Vigo'nun ölümü sırasında Fransız filmciliği uçurumun dibini bulmuş durumdaydı. Iki yıl içinde film istihsali % 30 a kadar düşmüştü. Kısa bir zaman için Fransa'ya gelmiş olan yabancılar, kalkıp gittiler: Korda İngiltere'ye döndü, Fritz Lang ve Pommer Amerika'ya göçtü.



Jean Renoir (Fransız rejisörü)

Jacques Feyder'in geri dönmesiyle de yeni bir devir başladı. Hollyvood ta beş yıl kaybeden rejisör, orada ticari filmler seviyesinden üste çıkamamıştı. Avrupa'ya dönünce yap-

tığı **"Büyük oyun"**la kendini gösterdi. Spaak ve Feyder'in bu senaryosu eskimişti. Ama rejisör bu senaryodan müstemleke hayatının gerçeklerini ortaya atmakta ustaca faydalandı. Eserde, sonradan Fransız filmlerinin benimsiyecekleri başarısız insanlar canlandırılıyordu. Bu ve bundan sonraki filmiyle Feyder, 1935'ten itibaren Jean Renoir, Marcel Carné, Julien Duvivier'yi çevresinde toplayan yeni Fransız filmciliğinin başına geçmiş oldu. Realist denilen bu grup, bir tiyatro adamına, Marcel Pagnol'e de epey borçluydu.

Pagnol, batmış olan **Paramount** gemisinden yakasını sıyırdıktan sonra tiyatroyu daha büyük bir kalabalığa sunmak üzere filme çevirmekten ibaret görüşünü **"Marius"**te tatbik etti. Alexander Korda'nın filme çektiği bu eser tenkitçileri tatmin etmedi ama, rejisöründen çok yazarı, yani Pagnol hücuma uğradı. Yine onun **"Fanny"**sini de Marc Allégret filme aldıydı. **"Mamzel Nitouche"** yine bu rejisörün eseridir. **"Marius"**le **"Fanny"** halkın hoşuna gidince Pagnol epey para kazandı. Bu başarı onu film yapmağa sürükledi. Sırf sinema perdesi için kendisinin yazdığı konuları filme çekti. İlk denemeleri şöyle böyle oldu ama, **"Angèle"**i, sesli film çıktı çıkalı en güzel Fransız filmi vasfını kazandı. Bundan sonra çevirdiği filmler çeşitli yönlerden aksar.

1935 ten sonra yapılan filmlerle Raimu, Jean Gabin, Charles Vanel, Viviane Romance gibi değerli artistler perdede şöhret kazanmıştır.

Jean Renoir'ın çevirdiği kurdeleler, Duvivier'ye göre daha kesin sonuçlara varır. Çağdaş Fransız cemiyetinin tam bir tasviri gibidir. Belçikalı siyaset adamı Spaak'ın kardeşi Charles Spaak, Renoir için **"Büyük Vehim"**in senaryosunu yazdı. Charles Spaak, esasen, İkinci Dünya Savaşı'ndan önce çevrilen filmlerin çoğunda çalışmış, işbirliği etmişti. Bu filmde Pierre Fresnay, Erich von Stroheim, Jean Gabin, Dita Parlo, Dalio gibi kuvvetli artistler rol almıştı. Barışçı bir eser olduğu için, 1940 da tekrar basıldığı zaman, Goebbels bunu önce İtalya'da, sonra işgal edilmiş Fransa'da menettirdi. Renoir, daha sonra birçok eser verdi. **"La Marseillaise"** bunların iyilerindendir. 1937 den sonra, Fransız sinemacılarının çoğu kara fikirlere saplandılar. Yalnız Feyder, savaştan önce hazırladığı son filmle, kuvvetli bir başarı elde etti: **"Kermes"**. Senaryosu Charles Spaak'ın 1929 da yazdığı bir hikâyeden alınmıştı. Olay Flandra'nın işgal edildiği günler-

de geçiyordu. Paris ve Berlin'de pek ilgi görmedi ama Flandra'da milliyetçiler film aleyhine ayaklandılar. Filmi, Alman propagandası yapıyor zannettiler. Sonradan, savaş boyunca Almanya'da ve işgal altındaki Avrupa'da gösterilmesi yasak edildi. Françoise Rosay ve Louis Jouvet, son derece muvaffak olmuşlardı. Feyder, **"Kermes"**le tarihi film geleneğine dönmüş oluyordu. Her yerde hayranlık uyandırdıysa da, izinden giden olmadı. Bundan sonra, Elexander Korda'yla İngiltere'ye gitti. Yerine film yapanlar az çok başarılı eserler verdiler: Duvivier'nin **"Pépé le Moko"**su, **(Cezayir Batakhaneleri)**, **"Balo hâtırası" (Carnet du bal)** böyledir. **"Balo hâtırası"**nda genç bir dul, kendisini dansa davet etmiş olanların isimleri yazılı eski bir balo karnesini bulur ve vaktiyle kendisini isteyip de reddetmiş olduğu kimselerin hayatını hatırlar. Bunlar arasında sonraki gelişmelerine göre bir hekim (Pierre Blanchar), bir tüccar (Raimu), ahmak bir berber çırağı (Fernandel), haydut (Louis Jouvet) vardır. Şayet rahibin (Harry Baur) tavsiyeleri inandırıcı olsa, belki de kurtuluşu rahibe olmakta bulacaktır.

Marcel Carné'nin o sıralarda çevirdiği filmler, Duvivier'ninkilerden epey farklıdır. Carné, sinema dergilerinde yazılar yazdıktan sonra, 1936 da film çevirmeğe başladı. 1938 de çevirdiği **"Sisler rıhtımı" (Quai des Brumes)** le şöhrete ulaştı. Eserin konusu Pierre Mac Orlan'ın 1910 da geçen bir romanından Jacques Prévert tarafından serbestçe perdeye aktarılmıştı. Olay, günümüze, Havre limanına nakledilmişti.

Cinayet suçlusu bir asker kaçağı, Fransa'ya sığınmak üzere Havre limanına geliyordu. Orada bir kıza âşık oluyordu. Serseriler buna engel olmak isteyince birini kurşunlayor, lâkin gemiye binemeden önce, öbüründen yediği kurşun yarasiyle ölüyordu. Duviver'nin kahramanları çoğu zaman kaderin kurbanlarıydı. Carné ve Prévert, iyiyi kötüyü ayırdediyorlar. İyiler, şayet suçluysa, ya tesadüfen, ya isyan ederek, ya da aşk yüzünden suç işliyorlar. Kötülerse, bu tipin ilk örneği olan Amerikan gangsterlerinin sonradan edindikleri faziletli görünüşün aksine, her türlü kötülüğü yapacak kadar alçak kimseler... Prévert'in parlak ve şiirli konuşmaları, Maurice Jaubert'in müziği, Trauner'in dekorları, Jean Gabin, Michèle Morgan, Michel Simon ve Pierre Brasseur'ün oyunları bu filmi, Fransız sinemasının üstün eserlerinden biri yaptı.

Christian Jacques da bu sıralarda sinemaya atıldı, kabiliyetini sezdiren eserler vermeğe başladı.

İkinci dünya savaşından önce Jean Renoir, iki önemli film daha yaptı. Biri, Emile Zola'dan naklettiği **"Hayvanlaşan insan" (La bête humaine)**, öbürü de senaryosunu kendi yazdığı, rejisörlüğünü, aktörlüğünü yaptığı **"La Règle du Jeu" (Kumar borcu)** idi.

1938 de 125 film yapmış olan Fransız sineması, 1939 da (Münich anlaşmasından sonra) sadece .5 film vermişti. Duvivier son filmini bitirirken Alman ordusu Paris kapılarına dayandı. Duvivier filmini alarak Amerika'ya gitti. Asıl adı **"Un tel père et fils"** (Baba ve oğlu) olan kurdeleyi, işgal süresince Amerika'da **"Ölmez Fransa" (La France immortel)** adı altında gösterdi. Onun peşinden Jean Renoir'la René Clair de Amerika'ya göçtüler. Üç büyük Fransız artisti onları takibetti: Charles Boyer, Jean Gabin ve Michèle Morgan. Feyder İsviçre'de yaşıyordu. Gerçi savaş boyunca sinemacılık bu tarzdaki filmlere kapalı kaldı ama, başka iki sinema çeşidi gelişti: belge **(document)** filmi ve canlı resimler.

BELGE FİLMCİLİĞİ VE CANLI RESİMLER (1895 - 1939)

"Documentaire" denilen ve insana, tarihe, tabiata ait herşeyi olduğu şekilde fotoğrafla, sinemayla tesbit etmek maksadını güden belge filmciliği Lumière Kardeşler'in operatörleri tarafından kuruldu. İngilizler, bu usulden nasıl faydalanmak gerektiğini çabuk anladılar. Orduya ve bahriyeye ait birçok belge filmi çektiler.

İlk, bilim filmleri de İngiltere'de yapıldı. Marey in denemeleri, Amerikalı Robert Watkins'in mikroskoptan görünenleri filme çekmesi (1897), doktor Doyen'in ameliyat filmleri (1899) bunlardandır. Ama asıl yeni bir çığır açıldığını belirten gerçek bilim filmleri, 1903'te Profesör Martin Duncan'ın **"Görünmeyen âlem"** adını verdiği hayvanlar âlemiyle ilgili eserdir. Bu filmleri basan Urban, Rider Noble'la Balkanlarda; Ormistion Smith yakın Doğu'da; Rosenthal Kanada'da ve Port - Arthur'da gezerek büyük seyahat röportajları yapmışlardı. (1902 - 1905). Ormiston Smith, ilk dağcılık filmini çekti (1902). Daha sonra Raleigh, **"Cap burnundan Kahire'ye"** filmi için Afrika'yı güneyden kuzeye baştan başa aştı (1907). 1903'ten itibaren de bazı İngiliz rejisörleri, **gerçek hayattan parçalar** vermek üzere sanayi ile ilgili **"Bir arduvaz parçasının hikâyesi"**, **"Madencilerin hayatı"** gibi filmler yaptılar. Birinci Dünya Savaşma kadar bu alandaki üstünlüğü muhafaza ettiler. **"Scott'un Güney Kutbuna seyahati" (yahut "Ebedi sessizlik" 1912)** gibi uzun belge filmleri yaptılar. 1910 da yapılan bu seyahat feci bir şekilde bitmiş, kaptan Scott, Amundsen'in kendisinden önce Güney kutbuna vardığını gördükten sonra, birkaç arkadaşiyle ölmüştü. Sağ kalanlardan operatör H. G. Ponting bu seyahatten, her ânı binbir güçlükle tesbit edilmiş çok güzel fotoğraflarla dolu bir film getirmişti. Bu başarı ve benzerleri sonradan Robert J. Flaherty'ye **"Nanouk"** (1922) filmini çekmek imkânını sağladı.

Aslı İrlandalı olan bu Amerikalı rejisör, kâşif ve seyyah olarak çektiği ilk film kazaya uğradıktan sonra Hud-

son körfezi çevresinde onbeş ay yaşayıp kendisine ısmarlanan eseri meydana getirdi. Nanouk, bir Eskimo'nun adıydı. Bu filmde Eskimoların hayatı, kıyafeti, eğlenceleri tesbit edilmişti. Flaherty bu ilk filmiyle öyle gidilmemiş bir yola gitmiş, kusursuz fotoğraf çekme kabiliyetiyle öyle geniş bir şöhret yapmıştı ki, birçok memleketlerde film aralarında satılan dondurmalı çikolatalara Nanouk, ya da Eskimo adı verildi. Flaherty, Paramount'la anlaşarak iki yıl Pasifik adalarında yaşadı ve "**Moana**"yı çevirdi. Çetin kutup hayatından sonra sıcak memleketlerin tatlı manzaraları iyi geliyordu. Ama filmde cinsiyet rol oynamadığı ve gitar sesleri duyulmadığı için fazla kâr getirmedi. Flaherty rejisör Van Dyke'le birlikte Tahiti'de bir yıl çalıştı. Maori'lerin hayatiyle ilgili bir film yaptı. Avrupa'da gösterilen ilk sesli Amerikan filmi de bu oldu ve büyük başarı kazandı. Flaherty, Maoriler üzerine iki film daha çevirmiştir. Bununla beraber 1914 - 1930 arasındaki belge filmini tek başına temsil etmez. Amerika'da birçok rejisör bu çığırı denemiştir. Bunlar arasında Merfan Cooper, Ernest Shoedsack gibi kimseleri saymak mümkündür. İran'da, Siyam'da gerçek tabiat ortasında çektikleri belge filmlerinden sonra 1933 te **King - Kong'u** çevirdiler. Bu tarih, sinema tekniğinde **buzlu cam (transparent)** usulünün kullanılışına rastlar. Bundan sonra, bu rejisörler 1935'te "**Pompei'nin son günleri**"yle İtalyan geleneğine döndüler.

Sesli film çıkınca Hollyvood, büyük belge filmlerinden vaz geçti. Çoğu orta değerde, sinema programlarını tamamlamak üzere kısa filmler yaptı. Rusya'da ise, başlangıcından beri belge filmciliği önemsenmiş, hattâ sinemada bir okul durumuna girmişti.

Almanya **Kultur - Film**'e gereği kadar önem verdi. **UFA** bu konuda çıplaklık, sağlık ve tabiat ortasında yaşama fikrini destekleyen filmler çevirtti. Hitler devrinde belge filmlerinin yerini propaganda filmleri aldı.

Fransa'da belge filmleri çoğunlukla müstemlekelerde çevrildi. Citroen otomobil şirketinin yaptığı gibi, "**Sahrayı otomobille geçiş**" tarzında reklâm filmleri çevrildi. Langevin, Paul Perrin, Louis Lumière, Paul Valéry gibi ilim, edebiyat ve sanat şöhretlerinin ev hayatları tesbit edildi.

İngiltere'de İskoçyalı John Grierson 1929 da ilk belge

filmini yaptı. Bu, balık aviyle ilgili bir eserdi ve onun son filmi oldu. Ama etrafına toplanan gençlerle âdeta bir okul meydana getirdi. Bazı bakanlıklardan, bazı şirketlerden yardım görerek belge filmciliğini geliştirdi. İngiltere'de bu alanda çalışmış pek çok rejisör gelmişti. Bunlar arasında Arthur Elton, tenkitçi Paul Rotha, Stuart Legg, Basil Wright unutulmayacak isimlerdir. İlk zamanlarda daha çok sinema tekniğiyle ilgilenen belge filmciliği, sonradan İngiltere'nin büyük sanayi merkezlerini, fabrikalarını tanıtıcı belgeler tesbitine girişti.

Flaherty ve Cavalcanti'nin tesiriyle İngiliz filmciliği daha insancıl bir halde geldi. Bu yeni akım 1935-1936 arasında gelişerek **"Seylân Şarkısı"** ve **"Gece Postası" (Night Mail)** gibi iki güzel eser verdi. Basil Wright'ın hazırladığı bu filmlerde Harry Watt da çalışmıştı. Cavalcanti'nin yaptığı filmlerde ise belge tesbiti, insanlar ve bilhassa Londra ahalisi üzerine çevrilmiştir. Edgar Anstey, Donald Alexander, Joh Taylor da bu tarzda filmler yapmışlardır.

O zamanlar **sosyal** kelimesi, filmlerdeki tarafsızlığın ve tesbitçiliğin üstünlüğünü ifade etmek için kullanılırdı. Ama o filmler, tahlilci olmaktan çok tasvirciydi. Bu okulun şaheseri olan **"Gece Postası"** filmine bakınca insanların tavır ve hareketlerinin, davranışlarının, filme çekilmiş sahneleri izaheden manzum sözlerin, rayların akışının, gün batarken görülen kır manzaralarının bir ses ve hareket birliğiyle tasvir maksadına hizmet ettiklerini görürüz. Belge filmleri, İngiliz sinemacılarına, günlük alelâde hayatta son derece merak edilmeğe, seyredilmeğe değer özellikler bulunduğunu isbat etmiştir. İngiltere'de ilk filmlerin nasıl hayal mahsulü hayalet konulariyle dolu olduğu hatırlanırsa, bu halin gerçek bir evrim doğurduğu anlaşılır.

Hollyvood, 1935'e doğru, belge filmciliğinde yeni bir üslûp keşfetti. Morgan ailesinin mülkü olan **Time** günlük gazetesinin ilâvesi olarak **"Zamanın geçişi"** adlı bir ilâve hazırladı. Bu filmi hazırlayan ve yapan Louis de Rochemont'du. Bu sinema gazetesi özel röportajlardan, arşivlerden faydalanılarak hazırlandı. Méliès ve Zecca'nın kırk yıllık usulünü tatbik ederek noksan kalan kısımları yeniden tertip etmek suretiyle filmi tamamladılar. Bu iş için de ya olayın kahramanını, ya aktörleri ve stüdyoları kullandılar. **"Zamanın geçişi"** günlük gazete röportajlarından alınmış bir fikrin ba-

şarı ile tatbikı demekti ve teknik bakımdan mükemmel sonuçlar verdi.

Canlı, hareketli resimler, sinema sanatında belge filmlerinden daha sağlam bir yer aldı. Bu sayede resimler, heykeller, çizgiler, hacimler gölgeler ve bebekler kuklalar perdede kımıldıyarak gösterilebildi. Bu usul sayesinde plâstik sanatlar dediğimiz (resim, heykel, mimarlık ve süsleme sanatları) hareket etme imkânına kavuştu.

Hareketli resimler, aslında, sinema dediğimiz hareketli fotoğraftan daha da öncedir. Plateau, Stampfer ve Emile Reynaud bu işe başlamışlardı. Fakat canlı resimlerin bütün dünyaya yayılması, fotoğraf tekniğine bağlanmasiyle mümkün olmuştur.

1907 de Nevyork'taki **Vitagraph** atölyelerinde kim olduğu bilinmiyen bir genç **manivelâ** usulünü buldu. Bu usulle kamera, her resmi teker teker fotoğrafa çekebiliyordu. Stuart Blackton bu usulü **"Büyülü Konak"** adlı filmde kullandı. Filmde, eşya, iplerle kımıldatılmadığı halde hareket ediyordu. Bir bıçak, bir sucuğu **kendi kendine** kesiyor görünsün diye hareketin her safhası, aralıklı olarak ve teker teker filme çekilmişti. Stuart Blackton, bir mürekkepli kalemi kendi başına resim çizerken de filme çekebilmişti. (**Büyülü kalem,** 1907) Böylelikle, hareketli resimler tekniğinin her tarz sinemaya tatbik edilebileceğini göstermiş oldu. O zamanlar buna Orta Avrupa'da **"trucfilm"** ya da **"filmatruc"** yani hileli sinema deniyordu. Fransa'da buna **"amerikan usulü hareket"** dendi. Henüz Avrupa'da böyle şeyler yapılmadığı bir sırada Segiendo de Chamon adlı İspanyol, 1909 a doğru **"Elektrikli otel"** filminde bu usulü tatbik etti. Sahneyi resim resim fotoğrafa çekme usulü Emile Cohl tarafından Pathé stüdyolarına getirildi. Bu adam uzun müddet karikatüristlik etmişti. Bir tesadüfle rejisör oldu. Bilhassa sinema hilelerinde usta idi. **"Amerikan hareketi"**ni yüz şekilde, en önce de canlı resimlerde, yani el yapısı resimlerde tatbik etti. Yaptığı ilk hareketli film ise **"Hayal oyunu"** (Fantasmagorie) idi (1908). Burada bir fil yavaş yavaş bir dansöz oluyor, sonra daha başka kılıklara giriyordu. Figürlerin böyle biçim değiştirmeleri onun hemen bütün yaptıklarında görülür. Cohl, **"Mini mini Faust"**la 1910 da ilk bebek filmini de çevirdi, ama peşinden giden olmadı. Bu sıralarda İngiltere'de Armstrong, Karagöz'e benzeyen gölgelerin hareketlerini

tesbit ederken Rusya'da Stareviç ölü böcekleri, sonra da bebekleri hareket halinde filme alıyorlardı.

Stuart Blackton, Amerika'da taklit edildi. Windsor Mac Kay, Dinozor Gertie adını verdiği hayvanın filmi için üç sene resim yaptı. Daha başka da canlı resim filmleri çekti. Amerika'da canlı resimlerin yayılmasında basının büyük rolü oldu. Filme çekilmek üzere hazırlanan hikâyelerin resimleri ayrıca çok basılan gazetelerde yayınlanıyordu. Fisher'in ve Bert Green'in yarattıkları tipler 1915 1920 arasında çok rağbet gördü.

Amerika'da hareketli resmin gördüğü rağbet, Fransa'yı da hızlandırdı. Emile Cohl birçok film yaptığı gibi Benjamin Rabier, O'Galop, Joseph Hemard bu yolda çalıştılar. Lortac, Cheval le birlikte aylık bir canlı resimler dergisi yayınladı. 1920 - 1923 arasında bu yayın devam etti. Sessiz film devri kapanırken, Fransa'da hareketli resim çığırı da hemen hemen sönmüştü.

Öteyandan Paris'e yerleşmiş olan Stareviç bebek filmlerinden başka masalları da canlı resim haline getirdi: **"Kral olmak isteyen kurbağa"**, **"Tarla faresiyle şehir faresi"**, **"Bülbül"**, **"Kelebekler kraliçesi"** gibi filmlerinde sabırtaşını çatlatacak bir emek vardır. Bunun da sebebi, kişilerini gereği kadar sadeleştirmemesi, başlıca kişiyi teferruat resimleri ortasında bırakarak âdeta boğmasıdır.

Almanya'da Lotte Reiniger gölge resimlerle, Karagöz tarzında ilgi çekici filmler yapıyordu. 1928 de **"Prens Ahmed'in başından geçenler"**, 1933 te **"Carmen"** böyle hazırlanmıştı.

Avrupa'da canlı resimler birkaç tipe bağlanır kalırken Amerika'da bu iş iyice gelişti. Başlıca yaratıcıları Max ve Dav Fleischer kardeşlerdi. 1920 den itibaren başladıkları **"Hokkanın dışında"** adlı seri, fotoğrafla el yapısı resmi birleştiriyordu. Filmleri adamakıllı bir senaryoya dayanmaktaydı. **Coco** adiyle yarattığı palyaço tipi, kendi yaratıcısı aleyhine öbür kişilerle, film kahramanlariyle işbirliği ettikten ve çeşitli maskaralıklardan sonra, ceza olarak yaratıcısı tarafından mürekkep hokkasına geri tıkılıyor, mürekkebe boğuluyordu. Sesli film çıktıktan sonra Flischer kardeşler, doğrudan doğruya insan kişiler yarattılar. **Betty Boop,** daha **Pin Up** lâfı ortaya çıkmadan, cinsi çekiciliğiyle bu tipi canlandırıyordu. Fakat ahlâk cemiyetleri harekete geçerek bu el

yapısı müthiş dişinin dişiliğiyle hüküm sürmesine engel oldular. Bunun üzerine Fleischer'ler bir denizci karikatürü olan **Poppey**'yi yarattılar. Bu tip aslında Segar'ın eseriydi ve basında hayli tanınmıştı. Sinema'da da büyük rağbet gördü.

Fleischer'lerin işe başladığı sıralarda Pat Sullivan **"Kedi Felix"**yle canlı resimlere yeni bir yön kazandırmıştı. Bu talihsiz hayvanın kazandığı büyük başarı, bir alay hayvanı perdeye çıkardı. Ben Harrison ve Manny Gould yine kedi olan **Matou** ile, Ub İverks **Kurbağa Flip**'le, Walt Disney 1926 1928 arasında **Tavşan Oswald**'la ve bilhassa **Mickey Fare**'yle kervana katıldılar. Alman ve İrlandalı bir aileden gelme olan Walt Disney, 1923 - 1926 arasında orta karar **Alice** serisiyle bu yola dökülmüştü. Sonra, kendisine yol göstermiş olan **Kedi Felix** kadar kuvvetli ifadesi olmayan **Tavşan Oswald**'ı yarattı. Yirmi altı film **Oswald**'ı aranan bir kahraman haline getirmişti ama, buna para yatıran sermaye sahibi âdeta iflâs halindeydi. Disney, ister istemez **Mickey**'i düşündü.

Mickey'nin ilk talihi doğar doğmaz ses ve gürültüden faydalanabilmesi oldu. Müzik de buna yardım etti. Halbuki Fleischer, ancak İngiliz halk türküleriyle yetiniyordu. Disney ses ve resimle yepyeni bir komik tesir elde edilebileceğini ilk olarak anladı. İlk **"Silly Symphony"** filmindeki (1929) **"Ölüler dansı"** (**Skeleton Dnce**) Saint Saëns'in müziğiyle bir iskelet grupunu hareketlendirir. Tıpkı bir bale gibi. İskelet halindeki ölüleri kol kemikleriyle kaburgalarına vurup **xylophone** denilen bir santur çeşidinin seslerini çıkarırlar. Bu devrinde Disney, eski İngiliz ve Alman romantizminin bol bol faydalandığı unsurlardan, hayaletli şatolardan, zincir gürültülerinden, gece yarısını vuran saatlerden faydalanıyordu.

Mickey, daha doğuşundan itibaren akıllı, iyimser, saf, herşeyi kırıp döken ama iyi niyetli bir karakteri temsil ediyordu. Rakibi, **Felix**'i hatırlatan bir de düşmanı vardı. İlk **Mickey**'lerde komik, daha ziyade müzikle sağlanıyordu. Bu usulden çabuk bıkıldı. Renkli filmin bulunuşu, **Mickey**'yi yeniden hayata kavuşturdu.

İlk zamanlar iki renkten ibaret olan **Technicolor** sistemiyle çevrilen **Silly Symphony**'lerde masallar canlandırıldı. Disney, bir yandan, görülmemiş bir ustalıkla, hepsi de hayvan olan yeni kişiler ve karikatürler yaratıyordu. **Üç Küçük**

Domuzla Hain Kurt, birkaç filmde tükeniverdiler. **Florabelle** adlı inek hiçbir zaman figüran olmaktan ileri gidemedi. Ama **Pluto** adlı köpek, koklayışlariyle, yalayışiyle, köpekçe hareketleri ve arasıra budalalığiyle bütün dünyada sevildi, uzun ömürlü oldu. Okadar tanınmış ve sevilmiş olan **Mickey** bile, yeni bir kahramanın sevimli, zeki, hiddetli halleri karşısında biraz şöhretini kaybetti. Bu yeni kahraman bir ördekti: **Donald. Donald Duck,** yani **Ördek Donald** bir yandan filmlerde, bir yandan âdet olduğu üzere resimli romanlarda bütün dünyayı gezdi.

İkinci Dünya Savaşı sırasında Walt Disney'in sanatı en yüksek noktasına ulaştı. İcat kabiliyeti, eserindeki şiirlilik eşsizdi. Çizgilerindeki kıvraklık ve yumuşaklık hem sevimliliği artırıyordu, hem de birçok şekil değişmelerini kolaylaştırıyordu. Disney ve arkadaşları, klâsik müzikle gag denilen tavır ve hareket komiği arasındaki yakınlığı sağladılar, işbirliğini, beraberliği artırdılar. Bu husustaki en büyük başarıları, **Mickey Orkestrası'**na Rossini'nin Gillaume **Tell** uvertürünü çaldırmaları oldu. Parçanın fırtına kısmı gelince filmde bir kasırga kopuyor ve çalgıcılar gök yüzünde, toz bulutları arasında bu kısmı çalmağa devam ediyorlardı.

Silly Symphony serisi her zaman ayni başarıya ulaşamadı. En iyileri masallardan ve halk danslarından ilham alanlardı: **"Ağustos Böceği'yle Karınca"**, **"Tavşanla Kaplumbağa"**, **"Tarla faresiyle Şehir faresi"** gibi (1934 1936). Öbür senfonilerde gün batışları, son bahar yaprakları örümcek ağları, pırlanta gibi parlayan su damlacıkları fazlasiyle kullanıldı. Bu sırada Disney atölyeleri, canlı resimlerle uzun filmler yapmak yoluna gitti. 1938 de çevrilen **"Pamuk Prenses'le Yedi cüce"** hazırlanırken Fransa, İtalya ve Çekoslovakya gibi Avrupa memleketlerinde canlı resimler henüz deneme halinde bulunuyordu. Gerçi bu tarzda birçok film çevrilmekteydi ama, onlar henüz tecrübelerde bulunurken Amerika bu işi sanayileştirmişti bile.

"Pamuk Prenses'le Yedi cüce" Walt Disney'in hârikulâde sanatının hem en yüksek noktasını, hem de ticari bakımdan sağladığı büyük gelire rağmen artık dönüm noktasını teşkil etti. Savaştan önce, 280 dolar gibi basit bir sermayeyle kurduğu o iptidai atölyeler, gerçek bir fabrika, manzarası almıştı. Bu fabrikada 2000 kişi, her yıl iki büyük film, 48 tane de kısa film çevirmek üzere harıl harıl çalışıyordu.

R. K. O. şirketiyle Morgan bankası, böylece ummadıkları bir kârla karşılaştıkları filme gerekli sermayeyi yatırmışlardı. **Yalnız** Amerika'da bu film sekiz milyon dolar getirdi.

Ortada Mickey gibi bir örnek bulunduğu için, **"Pamuk Prenses"** de her akla gelebilecek şekilde satışa arzedildi: bebekleri yapıldı, şekerlemeleri, sellüloidten oyuncakları yapıldı, yedi cüceler resimli tefrika romanlarının bitmez tükenmez olaylarında başlıca kişi olarak çizildi, albüm, mendil, çamaşır haline getirildi...

Walt Disney, 1940'te **"Pinocchio"**yu çevirdi. Bu da güzel bir filmdi. Ticari bakımdan **"Pamuk Prenses"** kadar iş yapmadı. 1941 de çevirdiği eşsiz **"Dumbo" (Uçan Fil)** den de, 1942 de yaptığı fazla duygulu **"Bambi"** den de iyiydi. Fakat Disney'in en iddialı filmi, 1940 da çevrilmiş olan **"Fantasia"**-dır. Mickey, bu filmin en güzel yerinde, büyücü çırağı olarak yeniden karşımıza çıkar. Bu filmde Paul Dukas'nm bilhassa bestelediği bir parçadan başka Moussorgsky'den, Çaykovski den besteler, Schubert'in **Ave Maria**'sı, Igor Strawinsky'nin **"İlkbahar"**ı ve Beethoven'in **"Kır senfonisi"** çalınmış, resimle tefsir edilmiştir. Bu tefsirler o derece kuvvetliydi ki, uzun zaman, o müzik parçaları dinlenildikçe resimlerin de hatırlanması tehlikesinden şikâyet edilmiştir. Filmin en güzel yeri, tamamiyle soyut resim anlayışında bir renk ve biçim cünbüşünün hâkim olduğu kısmıdır. Bununla beraber, **"Fantasia"** bazı tenkitçiler tarafından beğenilmemiştir. Disney'in bu eseri de çok para getirdi.

Disney, bütün bu filmlerinde hayvanlara, bitkilere çok sevimli, çekici ifadeler kazandıran bir yuvarlak çizgi üslûbiyle çalışmış, resimlere kendine mahsus üslûp damgasını vurmuştu. Öyle ki, eskiden kendisine rakip olan kimseler ve firmalar, hemen onun taklitçisi durumuna düştüler. Walter Lantz, Ub Iwerks ve Léon Schlesinger, pek de parlak olmayan bir grup teşkil ettiler. Hugh Harman'la Rudolf Ising, birbirlerinden ayrılmadan önce dahi, vaadettikleri kadar veremediler. Yalnız Tex Avery, canlı resim filmlerinde Amerikan tekelinin zorladığı üslûptan sıyrılabildi. Gerçi Amerikan canlı resim filmciliğine büyük bir tesirî olmadıysa da, bağımsızlığını korudu.

RUSYADA SİNEMANIN GELİŞMESİ

Rusyada sesli sinema, öbür memleketlerdekinden çok sonra başlamıştır. Çünkü yabancı memleketlere tesisat masrafı karşılığı olarak para vermektense, Ruslar, herşeyi kendileri yapıncaya kadar beklediler. 1929 da ilk defa bir filmin sözlendirildiğini görüyoruz. Ama ilk sözlü filmler, gerçek anlamiyle 1931 de görülmeğe başlar. 1934 te ise 26000 sinema salonundan yalnız 772 sinde seslendirme tertibatı vardı. Sinema salonları ve seyircisi çoğaldıkça, eserlerin sanat değerinden fedakârlık yapılıyordu. En basit bir köylünün bile anlayabilmesi gayesiyle hareket edildiğinden filmlerde anlaşılma lehine sanat feda edildi. Eserler basitleştirildi. Bunlar, memleketteki yeni hayatın gereklerini yaymak, herkese öğretmek gayesini, gizli veya açık, ortaya koymak zorunda olduğundan, rejimi propagandası, tıpkı Nazi Almanyasında olduğu gibi ön plâna geçirildi.

Rusya'ya dönmüş olan Poudovkine'in rejisörlüğünde çevrilmiş bir film kontrpuvan sisteminde bir sahne canlandırdığı zaman halk bunu anlamıyordu. Meselâ kocasını trene götüren bir kadın, tren yerinde durduğu halde geç kalmış olmak tasasiyle tekerlek gürültüsü, lokomotif sesi duyuyordu. Tren yerinde kaldığına göre bu gürültüler gerçeği değil, kadının endişesini, ruh halini anlatmaktaydı. Ama seyirci bunu çelişik bir anlatış sayıyordu.

Eisenstein ise önce Fransa'da birkaç film yapmış, sonra arkadaşlariyle Hollyvood'a gitmişti. Orada birşey yapamayınca Meksika'ya geçti. Birçok belge filmleri çekti. Bu kilometrelerce negatifi uygun eserde kullanacaktı ama kullanamadı. Amerikan hükümeti, rejisörün ikamet iznini iptal etti. Eisenstein, Meksika'dan Moskova'ya geçti. Uzun uzadıya hazırladığı ilk filmi halka göstermekten vazgeçti. Nasıl Poudovkine Devlet Sinema Enstitüsü'ne müdür olarak gençleri yetiştirmeğe kendini vermişse, sessiz sinema devrinden kalan Eisenstein de, sesli film başlayınca tereddütlere düştü, işi başaramadı.

Dziga Vertov ve Dovjenko da başarısızlıklara uğradılar.

Fakat bu eski ustaların sönmesine karşılık yeni ve genç rejisörler yetişiyordu. Nicolas Ekk **"Hayat Yolu"** ile dikkati çekiyordu. Kozintzev, Trauberg, Youtkevitch bir nevi şirket kurmuşlardı. F. E. K. S. harfleriyle kısaltılan bu şirketin unvanının başında "Fabrika" kelimesi vardı. Sonradan başlıbaşlarına çalışarak filmler çevirdiler. Bunlar arasında az çok başarılı olan eserler var idiyse de, Rusya'da sesli sinema, sessiz film devrinden daha kötü ve sönük başlamıştı. Yeni nesilden, nisbeten iyi rejisörler yetişti. Bunlardan Ermler, sinemada insan ruhunu inceleyen çığırda kendine yeni bir yol aradı. Çoğu da tarih konularını tercih ettiler. Şolohof, Ostrovsky, Gorki gibi yazarların eserleri sinemaya aktarıldı.

ÖBÜR MEMLEKETLERDE (1914 - 1940)

Hollyvood için gerçi yabancı diller bir engel olmuştu. Hattâ birçok memleketlerde sesli sinemanın erkenden yerleşmesine bu hal sebepti. Ama, yine ayni sebep, yani bir memleketin kendi dilinde çevirdiği filmi başka dili konuşan memlekete satamaması, sinemanın ticaret sahasını âdeta daraltıyordu. Bu işde en kârlı çıkan, İngilizce konuşan memleketlerdi. Çünkü bu memleketlerde hatırı sayılır derecede büyük kalabalıklar yaşamaktaydı. Kısacası Hollyvood'un en kuvvetli rakibi, artık İngiltere'ydi.

1914 - 1918 savaşı, İngiliz filmleri hesabına bir felâket oldu. Gitgide film yapma imkânları azaldı. İlkin **British Gaumaont, Hepworth, London Film** gibi şirketler savaş filmleri yaptılar. Ya da büyük edebi eserleri sinemaya naklettiler. Lâkin ahali, Amerikan filmlerini tercih etti.

1918 den sonra İngiltere film yapma işinde yeniden kalkınmaya koyuldu. O zamanların en iyi rejisörü, **"Şarlok Holmes"** (1920) gibi, **"Serseri Yahudi"** (1922) gibi filmleriyle Maurice Elvey'di. Cecil Hepworth, artık meslek hayatının sonlarına yaklaşmıştı. Thomas Bentely'se **Oliver Twist'i** filme aktarmakla uğraşıyordu. Victor Mac Laglen, George K. Arthur gibi aktörler ve değerler yeni yeni keşfediliyordu. Bu sefer Amerikan filmcilerinin sinema salonu sahipleriyle yaptıkları anlaşmalar yüzünden, salonların % 90 ı Amerikan filmi gösterdiği için, İngiliz yerli filmleri, boş bir perde bulabilmek ümidiyle epey beklemek, yani iş yapamamak tehlikesiyle karşılaştı. Film yapma işi yeniden yavaşladı, hattâ durdu. Başka memleketlerdeki yerini de kaybetti. En iyi aktörler ister istemez Hollyvood'un davetine koştular. 1924'te İngiltere 34 film yapabildi. 1925'te ise bu sayı 23 e düştü. Nihayet iş o dereceye geldi ki, bir hükümet meselesi halini aldı. Kanun kuvvetiyle her sinema sahibi % 5 yani aşağı yukarı senede iki buçuk yerli film göstermek mecburiyetinde bırakıldı. Yerli film yapımı da en az yılda elli olarak tesbit edildi. 1936 da ise bu kota, yani sinemaların yerli İngiliz kurdelesi gösterme mecburiyeti % 20 ye çıkarılmış bu-

lunuyordu. Kanundan sonra istihsal 26 filmden, 1929 da 128 filme çıkıverdi. Bunların çoğu ortadan da aşağı eserlerdi; hattâ bir kısmı metresi üç liraya bir takım Amerikan firmaları tarafından çevrilivermişti. Aralarında gerçekten değerli, adı duyulacak olan eserler de vardı.

İlk sesli İngiliz filmini Alfred Hitchcock hazırladı (1929). Senaryosu tam bir zabıta filminin mekanik yapısına uyan bu eserinde Hitchcock, gerek sahneleri görüş açısı bakımından, gerek montaj ve ses kontrpuvanı bakımından, hayli zevkle, ince eleyip sık dokumuştur. Anthony Asquith ise böyle bir zabıta filminden başka, 1931 de **"Tell England"** (**İngiltere'yi anlat**) adiyle Çanakkale savaşlarına dair bir kurdele çekti. Hiçbir tesire yer vermeyen bu film tam bir belge tarafsızlığındaydı.

Birkaç yıl dalgalı ve güçlüklerle dolu geçti. Sonra, Alexander Korda, **"VIII. Henry"** siyle büyük bir başarı kazandı. Korda, Budapeşte'de doğmuştu. Macaristan'da, Berlin'de, sonra Hollyvood'ta birçok ticari filmler yapmıştı. Bunların çoğunda baş rolü karısı Maria Korda oynamıştı. Son filminde, Korda belki de Lubitsch'in Berlin'deyken çevirdiği **"Anna Boleyn"**den fikir almıştı. Onun asıl keşfi, VIII. Henry'yi oynayan aktördü: Charles Laughton. Filmde Merle Oberon, Elsa Lanchester, Robert Donat gibi artistlerin önemli rolleri vardı. Eser çok beğenildiği için, iyi bir iş adamı olan Korda, yıllardanberi İngiliz filmlerine kapalı kalan Amerikan piyasasına da eserini kabul ettirdi.

"VIII. Henry", İngiliz sinemacılığı için bir işaret oldu. 1937 de yıllık mahsul 225 filme çıktı. Yani dünyada ikinciliğe yükseldi. 23 stüdyo ve film çekilen 75 sahne vardı. Korda, büyük adam, emrine verilen yerli ve yabancı, Amerikan sermayelerini kullanarak büyük mizansenli işlere girişti. **"Don Juan'ın özel hayatı"** (1934) Douglas Fairbanks'ın da son filmi oldu. O sıralarda İngiltere'de yeteri kadar zengin bir artist ve rejisör kadrosu yoktu. Bu sebeple dışarıdan sanatçı çağırdılar. Fransa'dan René Clair, Alman rejisörlerinden Czinner, Berthold Viertel, Lothar Mendes İngiltere'ye geçtiler. Öteyandan Amerikan sermaye sahipleri de İngiltere'de film çekmeğe yanaştılar. Bunların, Hollyvood'ta İngiliz aktörlerine çevirtilen orta karar kurdelelerden farklı tarafı yoktu. Sam Wood, bu arada İngiltere'de **technicolor** sistemiyle ilk renkli filmi yaptı. Dokunaklı bir hikâyesi olan **"Good**

bye Mr. Chips" (Allahaısmarladık Mister Çips) hayli iş yaptı. Çevrilen büyük filmler gerçi fazla değerli değildi. Ama az sermayeyle çalışan birkaç rejisör, gerçek bir İngiliz okulu kurmağa girişmişler ve bunu becermişlerdi. Meselâ Anthony Asquith, George Bernard Show'un eserinden aktör Leslie Howard'la **"Pygmalion"**u çevirdi ki, mükemmel ve tam mânasiyle İngilizvâri bir eserdi. Filme çekilmiş tiyatro tipinin de tiyatrodan en fazla uzaklaşabilmiş örneğiydi. İkinci Dünya Savaşından önce en iyi rejisör, Alfred Hitchcock idi. Çok eser verdi. Hemen çoğunda zabıta filmlerinin hareketliliği ve temposu hâkimdi. Fotoğrafları mükemmeldi. Bazı rövü filmleriyle tiyatrodan aktarma kurdeleler de hazırladı.

Genç İngiliz rejisörleri, Korda usulü belgeci ve gerçeğe bağlı filmlerle Hitchcock'un nükteli zabıta filmi tekniği arasında kümeleniyordu.

İspanya'da sinemanın beşiği Barselona idi. Daha 1905'te Segundo de Chômon orada film çekmişti. Chômon, Paris ve Turino'da çalışmış mükemmel bir operatördü. 1911 ile 1918 arasında Fruttuoso Gelabert çok tutunmuş eserler verdi. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, kısa bir duraklama devresi geçti. Ardından bol mahsul devri geldi. 1926 da yıllık film sayısı otuzu aşıyordu. Benito Perojo, José Buchs, Florian Rey gibi rejisörler yetişti. Diktatör Primo de Rivera'nın koruyucu tedbirlerine rağmen Cumhuriyet devri, İspanyol sinemasını tam bir buhran içinde buldu. İspanyol Amerikan pazarlarının birbirine açılması sayesinde, 1935 te kırk kadar film yapılabildi. İç savaş sinemacılığı tamamiyle tatil etti. Ancak 1939 a doğru, yeniden işe başlamak mümkün olabildi.

Portekiz'de ise ilk film 1909 da çevrildi. 1916 dan sonra film yapma işi yavaş yavaş gelişti. 1923 1924 yıllarında Genaro Dini, Eino Lup gibi İtalyan rejisörleri davet edilerek sinemacılığa kalkınma hamlesi kazandırıldı. Leitao de Barros gibi gerçekten değerli Portekiz rejisörleri yetişti. Sesli film çıkınca Portekiz on yılda topu topu onbeş film verebildi.

İtalya'da faşistlerin Roma'ya yürüyüşü sinemacılığa ağır bir darbe olmuştu. Carmine Gallone, Genina gibi sanatçılar, yurt dışına çıkarak Fransa'da veya başka memleketlerde çalışmağa koyuldular. Sessiz filmin sonuna doğru yeni kabiliyetler yetişti. Blasettl'nin **"İl Sole" (Güneş)** filmi, 1929 da Duçe'ye faşist sinemacılığının parlak güneşi gibi görünmüştü. Blasetti sinemanın her çeşidini denedi. Mario Came-

rini ise daha ziyade hafif komedilerde ustalık gösteriyordu. Bu iki rejisörün tek tek kalan başarıları tabii ihmal edilemez. Ama bunlara bakarak 1914 ya da 1945 teki gibi bir İtalyan sinema okulundan da bahsedilemez. 1935'te kurulan sinemacılık enstitüsü **Cinecittà** denilen film sitesinin, stüdyolar şehrinin hazırlıklarına girişti. Bu muazzam stüdyolarda ilkin faşizm propagandası yapan filmler çekildi.

Orta Avrupa'da en hareketli memleket, sinema bakımından, Çekoslovakya idi. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra iki Çek rejisörü, Karel Lamac'la Gustav Machaty keşfettikleri Anny Ondra ismindeki güzel yıldızdan faydalanarak film çevirdiler. Machaty, 1933'te çevirdiği **"Extase" (Kendinden geçiş)** filmiyle hem kendini, hem de sonra Heddy Lamar diye ün salacak olan kadın yıldızı milletlerarası bir değer ve şöhret yaptı. Bu film gençliğin aşk hikâyesi olmakla beraber (Heddy Lamar **Extase**'ı on beş yaşında çevirmişti) hiç de incitici mahiyette değildi. Fotoğraflar kusursuz çekilmiş, tabiattan gayet iyi faydalanılmıştı. Başkaca, Karel Anton, Miroslav Cikan, İnneman, Rovensky gibi rejisörler görüldü. Bunların eserleri yabancı piyasalar tarafından da aranıyordu.

O sıralarda Macaristan'da beşyüz seksen sinema salonu vardı. Yugoslavya, Romanya, Bulgaristan gibi memleketlerdeyse iki üç yüzden fazla sinema yoktu.

Polonya, 1920 ile 1939 arasında yılda 10 ilâ 25 film yapıyordu. Sessiz film zamanında Puchalsky, Modzelewsky, Ordynsky gibi rejisörlerin gayretleri olmuştu.

İskandinavya'da sinema, 1940 yılına kadar, dış piyasaya açılamadı. İsveç filmciliği ancak eskiden kalma rejisörlerin sudan eserleriyle yetiniyordu. Gustav Edgren ve Gustav Molander, bildiklerini tekrarlıyorlardı. Molander, 1937 de ilk defa önemli bir eser verdi **"İntermezzo"**. Bu filmle İngrid Bergman'ı dünyaya tanıtmış oluyordu. Yıldız, Berlin'de kısa bir müddet kaldıktan sonra 1939 da Hollyvood'a gitti. Gregori Ratoff'un idaresinde, **"İntermezzo"**yu bir de orada çevirdi. "Yeni Garbo" memleketi hesabına kaybolmuştu.

O zamana kadar Knut Hamson'un birkaç romanını filme nakleden Norveç, Danimarkalı rejisör Schneevoigt'un sayesinde kuvvetli eserler kazandı. Schneevoigt, Norveç'ten sonra tekrar Danimarka'ya gelerek orada Dreyer'i buldu. Kopenhag'da birçok film çevirdi. Kabiliyetiyle gözleri üstü-

ne çekti. 1936 da Norveç'te öldü. Topu topu dört yüz salon olan bir memlekette ağır vergiler sinemacılığı ezerken milletlerarası ölçüde eser vermek elbette çok zor birşeydi. Schneevoigt bunu yaptı.

Hollanda'da da okadar sinema salonu vardı ama, çevrilen film sayısı, Danimarka'ya nisbetle çok daha azdı.

Avusturya, sesli film çıkınca, müzikli film sahasında kuvvetini gösterdi. 1933'te Martha Eggert'le **"Bitmemiş Senfoni"**yi çeviren Willy Forst bu tarzın üstadı oldu. Schubert'in hayatı konusundaki bu film, dünya piyasasında yankılar uyandırdı. Willy Forst 1935'te **"Mazurka"** yı, 1939 da **"Güzel Dost"u (Bel Ami)** şöhrete ulaştırdı. Bu Viyana filmleri hafifti, neşeliydi, yalnız biraz fazlaca ağdalıydı.

Lâtin Amerikası'nın Meksika, Arjantin, Brezilya gibi belli başlı memleketlerinde, sinema, yüzyılın başındanberi deneniyordu. Kısa zamanda da kuzey Amerika'nın şiddetli rekabetine uğradı.

Meksika'da sinemanın babası mühendis Salvator Toscano Barragan, 1897 de bir Lumière âleti almıştı. Yirmi yıl müddetle kendi memleketinin oluşunu, geçirdiği maceraları elli bin metre tutan bir belge halinde tesbit etti. Bu belgelerden 1954'te **"Bir Meksikalının hâtıraları"** filmi çıktı. 1916 ile 1923 arasında, sessiz sinema Meksika'da verimli oldu. Ezequiel Carrasco gibi usta, belgeci bir operatör sayesinde, bunlar yavaş yavaş özel bir anlam kazandı. Bu adam 1925'te **"Petrol savaşı"**nı çevirmişti. Sonra rejisör Miguel Contreras Torras, konularını memleket tarihinde aradı. 1925 ten sonra Hollyvood buradan en iyi aktörleri, Ramon Novarro, Dolores del Rio, Lupe Velez gibi artistleri çekerken Meksika'da film yapma işi sayıca da, değerce de düştü. 1932 ile 1936 arasında Zacharias, Rafael Sevilla ve Hernando de Fuentes gibi rejisörlerin iş yapan ticari filmlerinden başka senede kırk kadar film yapılır oldu. 1934 1940 arası ise, bazılarınca Meksika sinemacılığının altın devri diye gösterilir. Meselâ 1935'te, Nevyorklu bir belge filmcisi, Paul Strand **"Redes" (Alvarado âsileri)** filmini çekti. Bunun senaryosunu Güzel Sanatlar Bakanı Velasques Chavez yazmıştı. Alman Zinneman ile Meksikalı Gomès Muriel, filmi tabii dekor ortasında çekmişlerdi. Bilhassa o zamana kadar sinemayla ilgilenmemiş balıkçıları ve ailelerini aktör olarak kullanmışlardı. Filmde çalışan kameracılar, uzun zaman eski Meksika sanatının te-

sirinde kaldılar. Diego Ribera, Orozco, Siqueiro gibi sanatçıların muazzam freskoları onları âdeta büyüledi.

Contreras Torrès, tarihi filmlerine devam etti. Juan Bustillo ise Alman ifadeci sanatının (**expressionismus**) tesirinde kaldı. Hernekadar ticari filmler bol, değerleri düşük oluyorduysa da, 1936 - 1940 arası General Gardenas'ın Cumhurbaşkanlığı sırasında yapılan filmler Meksikalılık bakımından söz götürmez.

Arjantin'de ilk rejisör, Mario Gallo, bir İtalyan göçmendi (1908). **"Dorrego'nun kurşuna dizilmesi"** adlı filmi başarı kazandıktan sonra rejisör ve film yapan bir kimse olarak çalıştı. Konusunu Arjantin tarihinden alan birçok film çevirdi. 1915 - 1920 arasında Buenos - Aires te sinema verimliydi. Bazı yıllar otuzdan fazla büyük film çevrildiği oluyordu. Bunların bir kısmı Avrupa'da, çoğu da Lâtin Amerikası'nda gösterilmekteydi. 1920 den sonra film yapma işi iyice azaldı. Rejisör José Ferreyra, ticari filmleri artırıp arada sanat denemelerine girişmek imkânını buldu. 1925 ten sonra, İspanya'yla işbirliği denemelerine rağmen, buhran büsbütün arttı. Hollyvood, Lâtin Amerikası'ndaki sinema salonlarının % 90 ma hâkim oldu.

Sesli film çıktıktan sonra, Ferreyra'nın başarı kazanan müzikli filmler çevirmesi üzerine Buneos - Aires te iki büyük stüdyo kuruldu. İspanyolca konuşan memleketler arasında, sinemacılık bakımından Buneos - Aires, en ileri merkez haline geldi. 1939 da elli film yapıldı. Meksika sinemacılığından daha orijinal ve millî olmadığı halde, rövü, komedi, melodram gibi ticari filmler bol bol yapılıyor ve müşteri buluyordu.

Brezilya'da sinema 1925 - 1935 arasında ilgi çekecek derecede yükseldi. Güney Amerika'nın bu en geniş ülkesinde, sade Rio de Janeiro'da değil, Sao Paolo, Recife, Bello Horizonte, Bahia, Portre Alegre gibi birçok şehirde ve dağınık halde çeşitli stüdyolar kuruldu. İlk önemli uzun filmi Francesco Santos, 1913 te çevirdi. İlk sinema kulübü 1955'te Sao Paolo'da kuruldu. Humberto Mauro gibi, değerli rejisörler yetişti. Sesli film, burada da işleri hızlandırdı ama, yıllık istihsal on filmi geçmedi. Üstelik, Portekiz'den başka film gönderecek memleket de yoktu. 1935'ten sonra, hemen hemen sadece Rio Karnavalı için şarkılı müzikli filmlerden başka birşey yapılmamaya başlandı. Bunlarda oynayan Carmen Mi-

randa'nın Hollyvood tarafından çekilmesi de gecikmedi. Başkan Vargas'ın yerli filmciliği korumak için aldığı kararlar tesirsiz kaldı. Senede bir büyük film ancak yapılabiliyordu. Halbuki memleketin 1300 sinema salonu vardı (1943) ve 110 milyon seyirci bu salonları dolduruyordu. Programların % 90 ı Hollyvood'un elindeydi.

Şili'de ilk film 1910 da çekilen bir belge filmiydi. Valparezo ve Santiago'daki stüdyolarda Arjantinli rejisörler gelir çalışırdı. 1915'ten sonra ilk mizansenli filmler Salvator Giambastini tarafından çevrilmeğe başlandı. Konusunu millî tarihten alan çeşitli filmler aktör ve şair Pedro Sienna'nın gayretiyle filme çekildi. Yılda on iki kurdele çevrildiği sırada sesli film çıkıverince bu iş de hemen hemen durdu.

SAVAŞ SIRASINDA SİNEMA

Münih olayının ertesinde milyonlarca Amerikalı bir radyo yayınındaki yanlışlık yüzünden Merihlilerle savaşa girişildiğini sanmıştı. Bu yanlışlığı yapan, kendi hatâsı yüzünden meşhur oluverdi. Adı Orson Welles'ti ve doğuşundanberi ruh hekimlerinin dikkatini çekmişti. Yirmi yaşındayken **Mercury Theater**'i idare ediyordu. **R. K. O.** şirketi bu müstesna adama geniş yetkiler tanıyan bir anlaşma teklif etti. Avrupa'da savaş patlarken bu hârika genç Hollyvood a geliyor ve emrinde bulunan stüdyoyu görünce: "İşte bir çocuğa ikram edilecek en güzel makine oyuncak!" diye bağırıyordu. İlk filmi **"Citizen Kane" (Yurttaş Kane)** hemen bir rezalete sebep lodu. William Randolph Hearts, yüz gazetenin, bir çok şirket ve müessesenin sahibi ;olaydaki başlıca kişi benim karikatürümdür diyerek eseri menettirmeğe kalktı. Bu tartışmalar filmin meşhur olmasını sağladı.

Orson Welles yirmibeş yaşında filmciliğe başlamıştı. Stüdyonun kendisine sağladığı imkânlar yüzünden azıcık başı dönmüştü. Olayda başlıca kişi, gerçekten Hearst'ün kardeşiydi. Ama rejisör, radyo ve edebiyat tecrübelerinden aldığı hızla, bu adamın hayatına ait tarih sırasını akıllıca altüst etmişti. Üstelik filmi teknik bakımdan yeniliklerle doluydu: siyah - beyaz fotoğrafta ışık ve gölgenin ustaca kullanılışı, sahne derinliğinin sistemli bir şekilde düzenlenmesi, ölçüsüz ve beklenmedik zamanlarda yapılan kaydırmalar **(travelling)**, ses alanındaki yeni araştırmalar... Bütün bunlar, eskidenberi bilinen şekillerinden ayrı bir tarzda düzenlenmişti. Eserin konusu daha ziyade cemiyetle ve insan ruhiyle ilgiliydi. Plâstik güzelliğe, görünüşteki biçim özelliklerine ziyadesiyle önem verilmiş olması bir bakıma filmi zayıflatıyordu. 1941 de yapılmış olan bu film, Küba savaşlarından 1940 yılına kadar **"Yurttaş Kane"**'in hayatını, yükselişini, ruh dramını, hayatının dış kalıbiyle gelişmesine karşılık iç bakımdan biteviyeliğini canlandırıyordu. Randolph Hearst'ün telâş etmesine lüzum yoktu: bir gazetecilik tekeli kurmak, yani kendisinin yaptığı iş, filmde ele alınmış değildi.

Welles, 1942 de yeni bir film çevirdi. Geroge Ohnet'nin **"Demirhane Müdürü"** romanını andıran bu filmde toprak aristokrasisinin çöküşü, yeni bir sanayici sınıfının yükselişi anlatılmıştı. Filme sermaye koyanlar, eseri budadılar. Ruhi buhranlarını, fotoğrafların ışık gölge oyunlariyle lüzumundan fazla belirtmeye çalışan rejisör, yer yer sıkıcı olmaktan kurtulamamıştı. Ticari bakımdan da başarı kazanamadı. Bununla beraber Orson Welles boş durmadı. Lâtin Amerikası'nda **technicolor** sisteminde kilometrelerce renkli film çevirdi. **R.K. O.** şirketi, Morgan bankasının kontrolünü daha artıran bir değişmeye uğramıştı. Müsrif çocuk Hollyvood'a çağrıldı. Onu yeniden radyoya ve tiyatroya geri yolladılar. Amerika savaşta olduğu müddetçe topu topu bir tek önemsiz film çevirdi. Uzun bir ayrılıktan sonra yeniden filmciliğe döndü, ama ilkin ısmarlama ve başarısız eserler verdi.

Ordunun manevi kalkınması için gerekli propagandayı bilhassa belge filmleri sağlıyordu. Bu serinin şaheseri, Frank Capra'nın nezaretinde hazırlanan **"Neden çarpışıyoruz?"** filmiydi. Filmin bizzat Capra tarafından çekilen ilk kısmında, Hitler'in, Mussolini'nin ve askerlerinin arşivlerden çıkarılmış sahneleri vardı. Bunun boş bıraktığı yerlere Capra, aktüalite filmlerinden alınmış parçalar, hattâ yeniden çevrilmiş kısımlar ekledi. Biraz suni, fakat çok tesirli bir montajla film, beklenen sonucu verdi. Bu film esas itibariyle hiçbir zaman tamamlanmış değildi. Japon'larla ilgili kısmı da Joris İvens tarafından çekilmişti. Filmi kontrol eden askeri makamlar, Mikado'nun işe karıştırılmamasını istedikleri için, Hollandalı rejisör işi yüzüstü bıraktı. İvens, bunun üzerine Avustralya'ya gitti ve orada film çevirdi.

Savaş sırasında Birleşik Amerika'da din propagandası yapan filmler de artmıştı. Hıristiyan ahlâkçılığını yayan ve koruyan eserler, düzeni bozulan günlük hayatın verdiği ıstıraplara ilâç olarak halka sunuldu.

Bu arada gelişen başka bir çeşit de, zabıta filmleriydi. Billy Wilder'in **"Çifte Tazminat"** (**Double İndemnity**) adlı 1944'te yapılmış meşhur eserinden başka Michale Curtiz'in **"Ömre bedel kadın"** (**Mildred Pieree**)i hattâ yine Howard Hawks'ın, Louis Bromfield'in tahlil romanından sinemaya naklettiği **"Yaratılan Adam"** (**Lost Week End**)i de bu **karamsar** eserlerin iyilerindendir. Bu filmlerdeki sivil polisler (dedektifler), katiller, öldürülenler, soyulmuş zenginler, sar-

hoş kadınlar, güzel kadınlar hep meşru olmayan sevginin cinayet doğurduğu fikri etrafında birleşirler. İniltilerle tesiri artırılmış işkence sahneleri, meyhane âlemleri, teselliyi yalnız ve içkide arayan canı sıkkın, bezgin bir alay insan kara bir dünyanın kişileridir. Savaş bittikten sonra meydana çıkan cemiyet ve ruh durumu, bu tarz filmlere düşkünlüğü daha da artırmıştı.

Bu acıklı konular, Hollyvood'u komedi çevirmekten caydırmadı tabii. Birçok rejisörün yetersiz çalışmaları yanında Capra da 1941 de **"Cihan Hâkimi" (Meet John Doe)**ni çevirdi. Onun ayarında bir Preston Sturges vardı. Bu eski tiyatro yazarı 1932 de Hollyvood'a yerleşmiş, kendi senaryolarından birini çevirmişti: **"Zoraki Vali" (1940)** ona Oscar mükâfatından başka rejisörlük vasfını da kazandırdı. **"Palm Beach hikâyesi" (Palm Beach Stroy)**, **"Memnû Meyva" (Lady Eve)** gibi filmlerinin çoğunda Sturges, eski hafif komedilerden şaşmamıştır: İyi yürekli acaip huylu milyarderler, sevgi işlerinde çetin anlaşmazlıklar, ansızın geliveren servetlerle altüst olan hayatlar... Ama gülünç durumları seçmesini bilir ve acı olmakla beraber gayet açık tenkitler yapar. Sanatını en çok gösterdiği eser **"Aşk yıldızı"**dır **(Sullivan's travels)**. Bu filmde, büyük rejisör Sullivan, içtimai bir film çevirmek için işsiz güçsüz bir serseri kılığına girerek film çekeceği cemiyet tabakasını yerinde incelemek sevdasına kapılır. Serseriler, zenciler arasına karışır. Derken sahici bir haydut zannedilerek hapse tıkılır. Güç yakasını kurtarır ve içtimai film çevirmekten vazgeçerek bu insanların da gülmeğe ihtiyaçları olduğunu kabul eder, komik film yapmağa karar verir. Şarlo'ya lâyık bir mevzu. Sturges, Şarlo kadar duygulu olmadığından eserinde bir gözlemci halinde kalmıştır. O sırada Orson Welles'i, kişilik sahibi olduğu için kapıdışarı eden teşkilât içinde, bir müddet tek başına kaldı. Kendisini taklit eden, yolundan giden kimse çıkmadı.

Savaş boyuca, Hollyvood'a yabancı rejisörler de akın etmişti. İngiliz Alfred Hitchcock, en seçme yeri kazanmakta gecikmedi. 1940'da, Daphne du Maurier'nin bir romanını çevirerek şöhretini yaptı: **"Rebecca"**. Birkaç filmden sonra **"Şüphe"**de kendini buldu: kocasını azılı bir katil sanan ve onun eliyle öleceğinden korkan genç bir evli kadının korkularını canlandıran bu güzel film, temelini İngiliz zabıta romanlarından almış olmakla beraber, Hitchcock çevirdikten

sonra en aşağı yirmi kere, az buçuk değişik şekillerde Hollyvood'ta tekrar tekrar ele alınmıştır. Hitchcock'un Amerika'daki en mükemmel filmi **"Bir şüphenin gölgesi"** oldu. **"Şüphe"**yi andıran bu eserde temel düşünce bir Amerikan kasabasını tasvir etmekti. Ama konu zayıf kaldı. Hitchcock'un en büyük hatası çok iyi ayarlanmış entrikayla, olayın gelişmesiyle yetinmesiydi. Bunun insanla ilgili yönüne pek aldırış etmemişti. Aksine, göz kamaştıran, ama nafile teknik oyunlara yer vermişti.

Hitchcock, Hollyvood'ta yükselirken Fritz Lang alçalıyordu. Savaş, ona ebedi düşüncesi olan suçluluk hissini yeniden ele almak ve bunu **"Penceredeki kadın"** filminde gereği gibi belli etmek fırsatını vermişti. Eskiden olduğu gibi bu devirde de konunun gerçeğe benzemez dolambaçlarına kendini kaptırmakta gecikmedi.

René Clair, Amerika'daki Fransız rejisörleri içinde durumunu en iyi koruyan sanatçıydı. Bununla beraber çevirdiği filmler içinde ancak bir tanesi Amerika'da gerçek anlamiyle iş yaptı. Duvivier, daha ziyade para getirecek filmlerle uğraşıyordu. Jean Renoir, bir iki başarısız denemeden sonra Amerika'nın güney halkını anlatan bir eserle adını koruyabildi. Memleketlerinden uzakta geçirdikleri on yıla yakın zaman, en iyi Fransız rejisörlerinin sinema hesabına kaybolmalarına sebep oldu.

Fransa'nın işgalinden Doğu cephesinin açılışına kadar geçen müddet içinde İngiliz film merkezi Alman uçaklarının bombardımanları altında kalmıştı. Stüdyolarda çalışanlar kısım kısım silâh altına çağırılmışlardı. Malzeme kıttı. 1937 de iki yüz elli film yapan İngiliz sineması, savaş yıllarında senede elli filme kadar düştü. İlk zamanlar belge filmciliği geniş yer buldu ve mizansen üzerine esaslı tesirler yaptı. Pol Rotha bu alanda eserler verdi. Bir başka çığır ise, sokak adamını, basit insanları çekirdekten yetişme aktörler gibi kullanma fikrine dayanıyordu. Bu yolda çalışanlardan Humphrey Jennings, 1943'te, Alman saflarından İngiliz saflarına atlayan bir şarkının hikâyesini **"Lily Marlène"**de canlandırdı.

Buna benzer bir yolda Harry Watt başarı kazanmıştı. Onunla beraber çalışmış olan Pat Jackson, denizcilerle ilgili iki film çekti. Birinde gerçek deniz erlerinden faydalandı. İkincisini ise stüdyoda, aktörlerle hazırladı. Sonuç ayniydi:

stüdyo filmi nasıl belge filmine muhtaçsa, belge filminin de bir sahneye, mizansene ihtiyacı görülüyordu.

O sırada Kanada'da bulunan Grierson'un yarattığı okul, rejisörlerin çalışma üslûbunu değiştirmekteydi. Carol Reed savaş İngilteresi'ni belgelerle tanıtan eserler veriyordu. Michael Powel tarafsız bir gözlemci gibi çalışıyordu. Antohny Asquith, bombardıman uçaklarının günlük vazifelerini gösteren **"Yıldızlara giden yol" (The Way to the Stars)** filmiyle bu tarzın şaheserini veriyordu. Eski tiyatro kapıcısı Noel Coward da kendini bu çığıra bırakmıştı.

Belgeci filmin bu derece yayılması, aksi yolu tutmuş olan Alexander Korda ile İngiltere'de film çeken Amerikalıların yokluğu sayesinde kolaylaşmıştı. Şayet savaş ortasında, bir milyon sterlini aşan masraflarla film çekmek kaabil olmuşsa bu, işletmenin % 60 mı ve stüdyoların yarısını elinde tutan Arthur Rank'ın mali yardımı sayesinde olmuştu.

Buğday ticaretiyle zengin olan bu milyarder, 1930 dan sonra sinemayla ilgilenmeğe başlamıştı. Savaşın hazırlandığı yıllarda **Gaumont** ve **Odéon** şirketlerini almak, ona hemen hemen Amerikalılarınkine yakın bir iş hacmini kontrol altında tutmak imkânını verdi. Sinema salonlariyle değirmenlerinin geliri **Kral Arthur'a (King Arthur)** filmciliğin her alanına kol atmayı ve teker teker ele alındığı zaman, hemen hiçbir Amerikan firması kendisiyle yarışamıyacak olan Rank stüdyolarını kurmayı kolaylaştırdı. Rank'ın nüfuzu, 1945'ten sonra İtalya'da, Hollanda'da, Fransa'da, bütün dominyonlarla Birleşik Devletler'de binlerce sinema salonuna yayıldı. Hattâ bir ara Hollyvood'un yeni büyüğünden birini, **Universal** şirketini bile kontrol altına aldı. Genç İngiliz'le yaşlı Amerikalı arasında bir didişme başlamıştı. İşin içinde dünya piyasası dönüyordu. Zaferi kazanmak için gayet lüks **"superproduction"**lar, üstün, büyük filmler çevirmek gerekti. Savaşın bitmesinden az önce Rank'ın iki önemli tasarıyla uğraştığı görüldü: Biri Gabriel Pascal'ın **"Antuvan'la Kleopatra"**sı, öbürü Laurence Olivier sayesinde üstün başarı olan **"Beşinci Henry"**. Bu büyük aktör ve rejisör, **technicolor** renklendirme sistemi sayesinde büyük sanat eserlerini sinemanın emrine vermekte XV. yüzyıl İtalyan şaheserlerini, tablolarını, Fransız minyatürlerini kullanmakta tereddüt etmedi. Böylece, Dünya savaşının yarattığı güçlüklere rağmen İngiltere, 1940 tan önce ulaştığı durumu korumaya, geliştir-

meye muvaffak oldu. Kurtuluştan sonra, Avrupa, sinemada bir İngiliz okulunun varlığına iman etti. Hitchcock'tan mahrum, ama Asquith'ler, Laurence Oiliver'ler, David Lean, Carol Reed, Michael Powell, Harry Watt, Humphrey Jennings gibi değerlerle desteklenmiş bir okuldu bu.

Hitler Rusya'ya saldırdığı zaman Minsk, Harkof, Kief işgal edilmiş, buradakilerle Moskova ve Leningrad'daki stüdyolar kullanılmaz hale getirilmişti. 1914 de, buralardan kurtulan kimseler Semerkand ve Alma Ata şehirlerinde birikmeğe başladılar. Bütün gücünü savaşa vermiş bir memlekette kurulan yeni stüdyolar tesisat bakımından çok iptidaiydi. Büyük savaşlarda uğranan yenilgiler film yapma işini felce uğratmıştı. Bunun üzerine oralarda da savaş filmleri çevrilmeye başlandı. Rusya nın her tarafına dağılmış operatörler yerli hayatı, halkın savaşa hazırlanışını tesbit eden filmler çektiler. 1942 de bu operatörler cepheye sürüldü. Savaşı, savaş hazırlığı yapan fabrikaları yerinde tesbit ettiler. Ruslar bu belgeleri, halkın cesaretini artırmakta, savaş propagandası yapmakta kullandılar. "Almanların Moskova önünden çekilmesi", "Ukrayna Savaşı" gibi filmler bu vazifeyi gördü. Rejisörler Alma Ata stüdyolarında, sovyet taraftarlarının hudut dışı çalışmalarını canlandıran filmler yaptılar. Pyriev, Ermler bu filmleriyle memleket içi propagandayı ayakta tuttular. Stalingrad zaferinden sonra Asya'daki stüdyolar daha iyi teşkilâtlandırıldı.

Fransa'da ise, memleketin düşman işgali altında bulunması işleri büsbütün güçleştiriyordu. Almanlar 1943 Haziranında Paris'e girer girmez, Champs Elysées'deki bir otele **"Propaganda Staffel"** denilen büroyu yerleştirerek basını, radyoyu, sinemayı kontrol altına aldılar. Perdeleri Alman filmleri kapladı. Öyle de kötü şeylerdi ki, Almanlar Fransa'da da Fransızlara memleketlerinde yaptıkları gibi film çevirtmek yoluna gittiler. Savaştan önce Fransa'da yabancı film nisbeti % 25 ken işgalden sonra % 100 e çıktı. Ama halkın boykotu, bu nisbeti % 10 - 15 kadar düşürdü. 1941 den itibaren Fransız stüdyoları kapılarını açtı. Dört yılda 220 film çevrildi. Almanlarla işbirliği yapanların çevirdikleri filmlere karşı, çoğunluk Alman düşmanıydı. Mukavemet hareketi, sinemada teşkilât kurmakta gecikmemişti. Tehlikelerle dolu bir **"Propaganda Staffel"** bürosunun kontrolü altında günlük, hattâ çağdaş konulara yanaşmak çok zordu.

Ancak tarihi, ya da zabıta romanları konularında, rövü filmlerinde imâ yoliyle günün olaylarına dokunulabiliyordu. Savaş öncesinin dört büyük rejisöründen memlekette kalabilmiş olan tek adam Marcel Carné ydi. İlkin 4000 yılına, sonra da Orta çağ'a ait iki film yaptı. Bilhassa ikincisinde Hitler'in bazı özelliklerini uzaktan hatırlatan noktalar vardı ama, işin iç yüzünü bilenlerce bile farkedilemiyecek derecede belirsizdi.

Şair, tiyatro yazarı, ressam ve daha önce de **"Bir şairin kanı"** filmini çevirmiş olan Jean Cocteau'nun bu yolda yürüdüğü görüldü. **"Eternel retour" (Ezeli Dönüş)** filmini Jean Delannoy'yla birlikte hazırladı. Eserin konusu, bizdeki Leylâ ile Mecnun hikâyesini hatırlatan kırk yıllık Tristan'la İseut masalından alınmış, bu masalı çağdaş kılık kıyafet içinde göstermiş denilecek şekildeydi. Madeleine Sologne - Jean Marais, örnek sevgilileri pek güzel canlandırmışlardı. Bununla beraber, film, günün olaylarına temas eden başka filmler kadar rağbet görmedi.

Marcel L'Herbier, Christian Jacques, Claud Autant - Lara bu devirde eser vermiş olan rejisörlerdendi. Bütün bu devrin eserleri arasında iyi kötü kalacak olan en güzel film, şüphesiz sanatta güzellik gayesine bağlı kalındığı için Marcel Carné'nin 1943 1945 arasında hazırladığı **"Paradideki çocuklar" (Les Enfants du Paradis)** dir. Romantik bir konuda çevrilmiştir. Eugène Sue'nün **"Paris Esrarı"** romanındaki çağa gidilmiştir. Jean - Louis Barrault ile Arletty, sevişen çifti, Maria Casarès aldatılan evli kadını, Pierre Brasseur kalender tiyatro oyuncusunu gerçek hayat sahneleri ortasında gayet güzel canlandırıyorlardı. Acı, tatlı, neşeli, kederli insanlar ve olaylar filmin çerçevesini meydana getirmişti. Esasında sanatla gerçek işbirliği etmişti. Bu bakımdan, filmin kazandığı milletlerarası başarı tamamiyle yerindeydi.

Bir başka akım da, aşırı gerçekçilikti. Böyle film yapanlar arasında H. - G. Clouzot, çevirdiği zabıta filminin konusunu bile gerçek bir olaydan almıştı. Entrikayı gayet güzel bir zincirlemeyle tertibetmekten hoşlanan bu rejisör, **"Karga"da (Le Corbeau)** bu noktaya bilhassa önem vermişti. Bütün bir kasaba halkını teker teker cinayet suçlusu zannettirmeğe imkân veren bir imzasız mektup, filmin sürükleyici anahtarı oluyordu. Carné, insanları iyiler ve kötüler diye

iki grupa ayırdığı halde Clouzot, iyilik ve kötülüğün ayni şahısta toplandığı fikrindeydi. Mukavemetçi basın, filmin **Continental** şirketi tarafından dış memleketlere **"Bir Fransız kasabası"** adiyle gönderilmek istenmesini şiddetle protesto etti. Bunun üzerine Fransa'yı küçültücü, yanlış tanıtıcı sayılan isimden vazgeçildi. **"Propaganda Staffel"** bu meselede atlamıştı. İyi bir eser olan film, İsviçre'de, Alman filmlerinin düşük değerlerine mukabil çok beğenildi, gösterilere yol açtı. Filmin tekniği, savunduğu fikirden çok daha ilerdeydi. Clouzot, burada "hava"yı büyük bir ustalıkla kuvvetlendirmişti.

Bunun yanında, başka rejisörler de bir alay zabıta filmi çevirdiler. Renoir, Carné, Autant - Lara gibi eski ilericilerden olan Grémillon, işgal altındaki Fransa'nın en güzel filmini 1943'te yaptı: **"Gök sizindir" (Le Ciel est à Vous)** sansürden kaçtığı halde, kurtuluştan sonra bütün Fransızların kahramanlık mücadelesini aksettiren bir eser olarak gösterildi. Sonradan İtalya'da ortaya çıkacak Yeni Gerçekçilik **(néo - réalisme)** çığırının başlangıcı sayılmalıdır.

Grémillon'un da dahil olduğu on kişi "Sinemayı kurtarma komitesi' ni kurmuşlardı. Operatörler, Paris savaşları sıralarında, sokak aralarında, barikatlarda yapılan mücadeleyi yerinde film çekmişlerdi. Kurtuluştan sonra kömür, yiyecek, içecek yokken, buz gibi sinema salonlarında bunlar ve işgalin son zamanlarında yapılmış filmler halka gösterilliyordu. Bazıları daha önce hiç gösterilmemişti. André Malraux'nun **"Ümit"**i de böyleydi.

Şimdi Fransa'da Millî Eğitim Bakanı olan büyük romancı bu eserini Barselona da hazırlamıştı. Film gösterildiği sırada Malraux, General De Gaulle'ün subaylarındandı.

René Clément'ın **"Ray mücadelesi" (La Bataille du Rail)** daha beşeri bir eserdi. Ama Fransızlar, savaşın doğurduğu fikirleri sinemada ifade imkânı İtalyanlara ve öbür Avrupa memleketlerine bıraktılar.

Hitler işgali, birçok memleketin sinemacılığındaki yerlileşme meylini ortadan kaldırdı. Hitler'in yenilmesinden sonra intihar eden Dr. Goebbels, sonradan yayınlanan hatıralarında, sinema konusundaki tutumunu açıkça belirtmişti: "Avrupa kıtasına sinema bakımından hâkim olmalıyız. Başka memleketlerde yapılan filmler sadece orada kalmalı, mahalli olmalı. Gayemiz sinemada millî sanayileşmeyi kabil olduğu kadar önlemektir".

SAVAŞTAN SONRA AVRUPA VE AMERİKA (1945 - 1950)

İTALYAN SİNEMASI

İtalya'da **Yeni Gerçekçilik (néo - réalisme)** akımının hızla yayılması Batı Avrupa'da savaş sonrasının en önemli hareketi sayıldı. **"Roma, açık şehir"** filmiyle (1945) Anna Magnani yepyeni bir tragedya artisti örneği verdi. Dövüşmek için tam sokaktan gelme bir kadın yarattı.

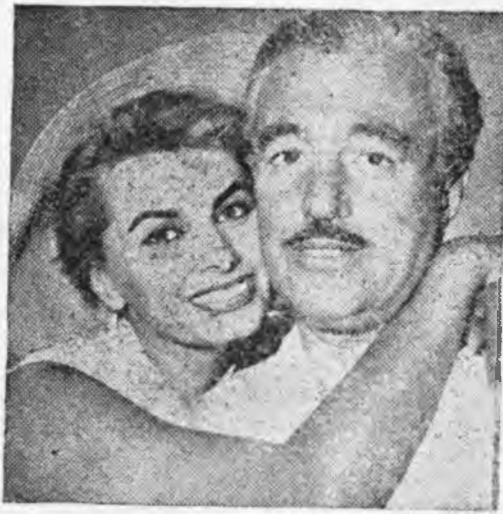
Yeni Gerçekçilik hareketi daha İkinci Dünya Savaşının ilk yıllarında kendini göstermeğe başlamıştı. Mihver Devletlerinin başlangıçtaki sözde başarılarına bakınca Roma, Avrupa perdelerini kendi filmleriyle kaplayacak zannetti. Yapılan filmlerin sayısı gitgide yükseliyordu. 1940 yılında 70 filme karşılık 1941 de 90, ertesi yıl 119 film çevrilmişti. Bunların bir kısmı faşist propagandasıydı.

Gelir sağlamak veya propaganda yapmak için kötü eser vermektense, Lattuada, Soldati, Castellani, Chiarini gibi rejisörler, geçen yüzyılın edebiyatından perdeye konu aktarmak ve bilhassa günlük olaylardan kaçmak yoluna gittiler. Böylece daha özenle hazırlanmış, zevkli, sanat değeri olan eserler elde edeceklerini düşünüyorlardı. Grierson'un tesirinde kalan bir kısım ise belge filminin tarafsız görüşüne ulaşmak gayretini güttüler. Bunlara paralel olarak yeni bir gerçekçi hareketi görülmeğe başladı. Umberto Barbaro'nun ortaya attığı nazariyeler, faşist aleyhtarı **Cinema** dergisinde yayınlandı. Tenkitçilerin en azılısı Guiseppe De Santis, gizli mukavemet hareketine bağlı kalarak yeni, gerçekçi ve millî bir İtalyan filmciliğini diriltmeğe, kurmağa çalıştı.

Lucchino Visconti, De Santis'in asistanlığiyle **"Postacı kapıyı iki defa çalar" (Osessione)** filmini çevirdi. Visconti, Jean Renoir'ın yetiştirmesiydi. Bu filminde artık kara gömlekliler, beyaz telefonlar gibi suni sahneler yerine İtalyan halkının, hayatının, sokaklarının, yaşayışının gerçek manzaraları görülüyordu. Savaştan önce Fransız filmlerinde sezilen özellikleri merkez yapmış, yepyeni bir üslûp gelişiyor-

du. Bir cinayet şüphesi üzerine kurulmuş olan konu herhangi cemiyet anlayışını ima etmiyordu ama, az müddet gösterildikten sonra menedildi. Bu hal ilk Yeni Gerçekçi eserin İtalyan sinemacılığına kesin tesirini menedemedi.

Filmlerde baş role çıkan Vittorio de Sica, rejisör olmuştu. Birkaç denemeden sonra yazar Cesare Zavattini'yi kendine iş arkadaşı seçti. İlk filmlerinde, **"Evlâdıma kıymayın"**da



Vittorio De Sica (İtalyan rejisör ve aktörü)

anneliğin anlaşılış tarzını şiddetle tenkit ettiler. Mussolini düştükten sonra, Roma'da, **"Gök Kapısı"** filmiyle, savaş süresince İtalya'nın katlandığı sıkıntıları çeşitli yönlerden, birbirine eklenmiş kısa parçalar halinde tesbite muvaffak oldular.

Şayet Mihver devletleri kazansalardı, Yeni Gerçekçilik daha önce vazifesini yapmağa mecbur olacaktı. Ama bu okulun doğuşuna sebep olan halk kitleleri, rejimi devirdi. Kurtuluştan sonraki İtalyan sinemacılığının ilk konuları da mukavemet hareketini yapanlar tarafından verilmiş oldu.

"**Roma, açık şehir**" filminin senaryosu, Rossellini ve Serge Amidei'ye, mukavemet hareketi kumandanlarından biri tarafından hemen harfi harfine yazdırılmıştı. Kurtuluşu hazırlayan gizli mücadeleleri, bu kumandan, günü gününe rejisörlere bildiriyordu. Hemen ardından da Rossellini, ne sermayesi varken, ne de kendisine müsaade edilmişken, olayların geçtiği yerde, olayları yeniden filme çekti. Sahicilik, zaman uygunluğu perdede göze batacak kadar belliydi. Filmin milletlerarası başarısı çok yüksek oldu ve yeni Gerçekçiliği bütün dünyaya kabul ettirdi.

"**Paisa**" filminde Rossellini stüdyodan da, makiyajdan, kıyafetten, aktör ve hattâ senaryodan da vazgeçmişti. Rossellini, Amidei ve genç gazeteci Federico Fellini yaptıkları bir anketten altı sinema hikâyesi çıkardılar. Sokak köşelerinde, mağaralarda karşılaştıkları kadın, papas v.s. gibi kimseleri, daha önce yaşadıkları acı günler üzerinde sorguya çektiler ve o günleri kamera önünde onlara tekrarlattılar. Bu usule göre ne güzelleştirmek için çalışmaya ihtiyaç vardı, ne de araştırmaya. "**Paisa**" 1946 yılının en pahalı İtalyan filmi oldu. Güzel, düşünülmüş, hesaplanmış fotoğraf çekme tasasının hor görülmesi, yepyeni bir anlayışı ortaya koyuyordu. Bu anlayış çabucak dünyanın her tarafında taklit edilecekti.

Milletinin dertlerini yüksek sesle haykırdıktan sonra Rosselini kendine yeni yollar aradı. "**Amore**" (Aşk), Anna Magnani hesabına bir gösteri oldu. Yeni karısı İngrid Bergman'la "**Stromboli**"yi çevirirken Hollyvood, onun aleyhinde ne mümkünse yaptı. "**Stromboli**" mükemmel bir film olmadığı gibi, ticari bakımdan da verimsiz kaldı.

Kurtuluştan sonra önemli filmler çoğalmıştı. Aldo Vergano'nun "**Yine güneş doğacak**" dediği film, mukavemet hareketinin kahramanlığını şiirle karıştırarak belki "**Roma, açık şehir**" filminin de üstüne çıkmıştı. Lattuada "**Haydut**" (**Banditto**) filminde, harâb bir İtalya'ya dönen esirleri tasvir etmişti. Blasetti, De Santis, Luigi Zampa güzel eserler veriyorlardı. Vittorio de Sica ve Cesare Zavattini, Yeni Gerçekçiliğin kuvvetini gösterdiler. De Sica'nın "**Bisiklet Hırsızı**" bu bakımdan çok ilgi çekiciydi. Rejisör, son derece alelâde bir olayı, kuvvetli bir fâcia haline getirebilmişti. Bunu sağlamak için de, tabiilikten başka hiçbir oyuna baş vurmuyordu.

"Bisiklet hırsızı"nda Romalı bir işsiz genç adar ne iş bulur. Ama bu işe gidebilmek için nesi var ne feda edip bir bisiklet edinir. Tam **Gilda** filminin bir dalmışken bisikletini çalarlar. Genç adamla küçük (



Roberto Rossellini (İtalyan rejisörü)

tün gün, bisikleti bulmak emeliyle Roma sokakla yere koşuşur dururlar. Eser, ayni zamanda insanın ğındaki korkunç tesire de temas ediyor. İnsan, zik düşünceyle başbaşa kalmadan önce kendi gibi k içinde yaşadığı düşman bir gerçekle burun buruna gerçek karşısında kendi kendini tanımak zorundad

De Sica ile Zavattini'nin birlikte yaptıkları dört eser, böylece İtalyada Yeni Gerçekçi sinema'nın en kuvvetli filmleri oldu.

Yeni Gerçekçilik'te üçüncü kuvvet Visconti'ydi. Sicilya hakkında üç film yapmak maksadiyle sinema işine girmişti. **"Yer titriyor"** adını alacak olan bu üçlü tertipten ancak birini, **"Deniz destanı"**'nı yapabildi. Bunun üzerine tiyatroda eser sahneye koymağa girişti.

Üç büyüklerin yanı başında Zampa gibi, Soldati gibi rejisörler de ilgi çekecek eserler verdiler. Film Deneme Merkezi'nden çıkma yeni bir nesil yetişiyordu. De Santis'ten başka Germi, Emmer bunların önündeydi. De Santis, zamanın pirinç işçilerini kendi hayatları içinde tasvir eden **"Acı Pirinç"** (**Amaro Rizo**) filmiyle dış memleketlerde ve bilhassa Amerika'da geniş yankılar uyandırdı. Germi, Sicilyayı ve Maffia çetesini anlatan **"Kanun namına"** filmiyle kendini gösterdi. Beş yıl içinde, Yeni Gerçekçilik, İtalyan filmciliğine dış piyasa kapısını açtı. İtalyan halkı bu yeni akımı tutuyordu. Hollyvood, İtalya'daki sinema salonlarının % 90 ını serbest bırakırken yerli imalât yılda 100 filme çıkıyordu. Yeni Gerçekçilikte çok belirli bir görüş açısı vardı ki, bu akımın kolayca yenileşmesini, şekil değiştirmesini, başkalaşmasını önlüyordu. Bununla beraber 1950 yılına doğru gerek bu görüş, gerek ortaya çıkardığı yeni sanatçılar, artistler dünya piyasasına açılmışlardı.

FRANSA

Fransa'da kurtuluştan sonra elektrik ve malzeme yokluğu film yapılmasını geciktirdiyse de, bu sanatın kendini toplaması zor olmadı. 1946 yılında 100 kadar film yapıldı. René Clair, Jacques Becker, Rouquier, Autan - Laha, Clouzot, Marcel Carné, Cocteau gibi adamlar sayesinde filmcilik genişledi ve milletlerarası festivallerde derece alacak hale geldi. 1947 bu bakımdan gayet verimli bir yıldı. Fransız sinemasının hangi istikamete yöneleceğini kestiremediği bir yılda, Carné **"Gece Kapıları"** (**Portes de la Nuit**) ile önemli bir eser verdi. Film masraflıydı. Geliri giderini koruyamadı. Roger Leenhardt, tek belgeci filmiyle **"Son tatil"** (**Les dernièrse vacances**), Cocteau **"Dehşet ana baba"** (**Les Parents terrible**) ile aile çevresi ve insanların iç dünyasına kapanma fikri-

ni perçinleştirmiş oldular. Bu sırada Fransız filmciliği mali bir buhrana girmişti. Marshall plânı gereğince Léon Blum'la Amerikan Dışişleri bakanı Byrnes'in 1946 da Vaşington'da imzaladıkları anlaşmalar, sinema salonlarından elde edilen geliri % 38 e düşürmüştü. 1938 de bu gelir % 65, 1943 te ise % 85 idi. Halbuki Hollyvood'un payı % 50 yi geçiyordu. Vergi, doğrudan doğruya bilet ücretinin % 45 i idi. "Fransız Sinemasını Koruma Komitesi"nin ısrarlı çalışmalariyle hükümet bir yardım kanunu kabul etti. Böylece film yapma işi hızlanarak yılda 100 filmi buldu. Savaş öncesindeyse genel ortalama yılda 120 idi.

Mali güçlükler bazı film yapanları eski başarıları tekrara, ya da Hollyvood örneklerini taklide sürükledi. Yves Allégret, René Clément gibi rejisörler bu tarzda eserler yaptılar.

H. G. Clouzot, cinai filmler çevirmekteki ustalığını gösterdi. **"Katil Kim?" (Quai des Orfèvres)** çalgılı gazinolarda çekilmiş güzel fotoğraflarla konuyu belirten bir eserdi.

Cocteau, kendi çığırında, hayale fazla yer veren tarzda hemen tek başına devam etti. 1942 de **"Güzel ve Hayvan" (La Belle et le Bête)**, senaryo yazarı ve rejisör olarak o derece başarı gösteremediği **"İki başlı Kartal"**ı ve daha sonra **"Ruy Blas"** ve **"Orphée"**'yi çevirdi.

Bazı rejisörler çeşitli sebeplerle çeşitli çığırları denediler. Meselâ Jacqueline Audry, Colette'in romanından **"Gigi"**'yi sinemaya nakletti. 1950 de, Kore savaşlariyle dünya yeni maceralara atılırken Fransız filmciliği hâlâ tutturacağı yolu kesin olarak tayin etmemişti. Rouquier sükûta mahkûm edilmişti. Bresson susuyordu. Grémillon olsun, Carné olsun esaslı birşeyler yapmıyorlardı.

AMERİKA

Savaş öncesinin Amerikan filmcilerinden dört büyüğü barıştan sonra daha da kuvvetlenecek gibi görünüyordu. Frank Capra, John Ford, William Wyler, kısmen Geroges Stevens'le birleşip **Liberty Film** şirketini kurdular ve başlı başlarına iş yapmak istediler. Lang, Hitchcock, Sturges'ten çok şey bekleniyordu. Öte yandan gayet kabiliyetli bir genç nesil yetişmişti. Bunlar arasında Jules Dassin, Elia Kazan, John Huston, Robert Losey, Edward Dmytryk, Fred Zinne-

mann önde gelen isimlerdi. Sinema sanayiinde görülmedik bir uğur vardı. Rekorlar kırılıyordu. 1946 da beş milyar kişilik bilet satışı olmuştu. Müttefiklerin Mihver Devletleri'ni yenmesi, Hollyvood'a, yeni pazarları ele geçirmek fırsatını hazırlamıştı. Japonya, İtalya, Batı Almanya bu yeni pazarlardandı. William Wyler'in hazırladığı bir film **"Hayatımızın en güzel yılları"** terhis edilen üç kişinin hayatım anlatıyordu: bir bankacı, bir havacı, bir de iki kolunu kaybetmiş biri. Film, âdet gereğince **happy end**'ti, iyi bitiyordu. Ama savaşın cemiyette açtığı yaralar iyice gösterilmişti. Film birçok Oscar mükâfatı kazandı. 1947 yılının en çok para getiren eseri oldu. Wyler, bundan başka bir film daha çevirdi ve nihayet dedektif hikâyelerinde karar kıldı. Bu konunun dışında yaptığı filmlerin en güzeli **"Roma Tatili"**ydi. İngiltere prenseslerinin hayatından ilham aldığı sanılan bu eserde Audrey Hepburn ve Gregory Peck, duygulu olmakla beraber güzel bir hayat hikâyesi canlandırdılar. **"Roma Tatili"** (**Roman Holiday**) iyi bitiş geleneğinin dışına çıkıyordu. Roma'da politika icabı bulunan bir prenses, resmi hayatın sıkıcılığından kurtulmak, halk arasına karışabilmek, hür olmak için bir gece, misafir kaldığı saraydan kaçıyor, uyku ilâcı tesir edeceği bir sırada sokakta uyurken kendisini bulan bir gazetecinin evinde sabahlıyordu. Şiir kadar güzel olan kıza el süremeyen gazeteci, ertesi sabah gazetelerinde prensesin resmini görünce meslek gayretiyle onu tanımamış görünerek mükemmel bir röportaj hazırlamağa niyetleniyordu. Saray bir yandan telâş ede dursun, bazı karışık olaylardan sonra, prenses kendi hayatına dönüyordu, gazeteci de kendi hayatına. Gelenek ve göreneğin zincirlerine karşı bir ayaklanma olan bu filmde Wyler, fikirden ziyade günlük hayatın şiirine önem vermişti.

John Ford ise, birkaç önemli denemeden sonra, 1950 yi takibeden yıllarda yeni bir hamle kazanan **Western** tipi filmler yapmağa koyuldu.

René Clair ve Jean Renoir, Orson Welles'in yaptığı gibi, Avrupa'ya dönerlerken Fritz Lang ve Alfred Hitchcock, Hollyvood'ta çalışmaya devam ettiler. Lang, gitgide beceriksizleşti. Hitchcock ise ticari tasalarla iyi anlaştığından modaya uydu. Yaptığı filmlerde psikanalize, atomun parçalanmasına, cinayete bağlı olaylar yer aldı.

Yeni yetişenlerin bir kısmı, Broadway tiyatroları tarafından bu işe alıştırılmıştı. Bunlar İtalyan Yeni Gerçekçili-

ğinden ve Nevyork'taki belgeci okuldan tesir aldılar.

Jules Dassin, 1940 da ilerici bir filmle işe başlamıştı. Savaştan sonra **"Acı kuvvet"** (**Brute Force**) filmiyle değerini kabul ettirdi. Bir tiyatrovâri olmakla beraber değersiz bir eser değildi. Yine onun **"Nevyork Esrarı"** (**Naked City**) Nevyork'u, bu şehrin kenar mahallelerini konu olarak alıyordu.

Elia Kazan, **Tiyatro Grupu** topluluğunun (**Group Theatre**) müdürü iken Hollyvood'a gitmek üzere Broadway'den ayrıldı. **"Bir genç kız yetişiyor"** (**Lys of Brooklyn**) u yaptı. Çok satılan bir romandan filme nakletmişti. Ondan sonra görünüşte isyancı bir gerçekçiliğe bürünerek birçok film çevirdi.

John Huston, ordudayken belge filmleri yapıyordu. Hollyvood'a gelince tabiat dekoru içinde geçen macera filmleri çevirdi.

Frontier Film'den yetişme Fred Zinnemann **"Damgalı melekler"**le (**The Search**) çok büyük bir başarı kazandı. Bu filmde, savaş süresince yediği darbelerden kendini kurtaramayan bir çocuğun Alman harabelerindeki hayatını anlatıyordu. Kazan kadar usta ve kişilik sahibi olmamakla beraber ondan daha sıcak eserler veren Zinnemann, **"Erkekler"** (**The Men**) filmiyle şöhretini bir kat daha genişletti. Marlon Brando, burada sakat bir asker rolünü canlandırmıştı.

Tam bu sıralardaydı ki, 1947 de Hollyvood'ta büyük bir rezalet patlak verdi. Sinema sanatçı ve rejisörlerinden on kişi, uzun takipler sonunda Amerikan aleyhtarı çalışmalara katıldıkları sâbit olduğundan, solculuk suçiyle hüküm giydiler. Kimi hapse atıldı, kimi memleketi terke mecbur edildi.

Bu arada, karamsar filmler, cinayet ve dedektif hikâyeleri almış yürümüştü. Bu konuda âdeta bir Amerikan okulu denecek üslûp ve işleme özelikleri görülüyordu. En gürültülü başarılarından birini 1945 te Charles Vidor, **"Gilda"** (**Şeytanın Kızı**) filmiyle verdi. Senaryosu zabıta filmi karakterindeydi. Ama işin ucunda cinsi güzelliğin de, casusluğun da rolü vardı. Film öylesine beğenildi ki, baş rolü oynayan Rita Hayworth'un uzun saçlı, yarı çıplak, uzun eldivenli portresi, Glenn Ford'un attığı tokat unutulmaz halde geldi.

Böyle filmlere geniş ölçüde psikanaliz tatbikatı yapılmağa başlandı. Yani filmlerin konusu psikanaliz denilen ruh tahlili bilgisinin verdiği sonuçlara göre tertiplenir oldu. Bu meselede aşırı derecede ileri gidildiği de muhakkaktır: birçok haydutluk vakaları, haydudun çocukken geçirdiği bir

ruh sarsıntısiyle izah ediliyordu. Eski operatörlerden Fred Tezlaff, bir küçük çocuğu on iki şekilde öldürme usulünü bulduğu için mükâfat kazandı. Bu film **"Pencere" (The Window)** adındaydı. Delilik, cinsi sapıklık iş yapan konular haline gelmişti. Aktör Humphrey Bogart, ustaca fotoğrafa çekilmiş karanlık bir sahnede yediği dayağın tesiriyle inleye inleye seyirciyi tesir altına alıyor, sonra ağzı kan içinde, gözler yumruk gibi şişmiş, ışığa çıkıyordu. Hollyvood, sanki başka çeşit insan yokmuş gibi bu filmlerde haydutlar zalimler, ahlâksızlar, hırsızlar, işkenceciler ve kurbanlarla dolu bir dünya tasvir eder olmuştu.

Billy Wilder, bu karamsar dünyaya daha şatafatlı bir ifade sağlayan **"Yaratılan Adam" (The Lost Week End)** filmini çevirdi. Burada Ray Milland, içkiden deli olan bir adamı canlandırmıştı. Eserin konusu, Louis Bromfield adlı meşhur Amerikan romancısının ayni isimdeki romanından alınmıştı.

Capra'nın iflâsından ve Sturges'in çabucak ortadan silinmesinden sonra hafif komedi, Amerika da güç belâ sürünüyordu. Marx Kardeşler kaybolup gitmişlerdi. Bob Hope tatmin ediciydi ama, Danny Kaye ondan daha değerliydi. O da atlet kabiliyetine borçlu olduğu sert gag'larla tutunuyordu.

Çok satılmış romanları perdeye aksettiren **"Şeytanın Kurbanları"** (Somerset Maugham'dan), **"Amber"** (Kathleen Winsor) gibi filmler, ya da çok büyük sahneleriyle tarih konularını işliyen **"Jeanne d'Arc"**lar, **"Samson ve Dalila"**lar, karşılarında rakip olarak askeri filmleri buldular. Çünkü bu filmler büyük iş yapıyordu. Bu arada kızıllara karşı da eser veriliyordu. William Wellman **"Demir Perde"** filmiyle bu çığırı açmıştı. Bununla beraber, Amerikan sinemacılığının bereketli, uğurlu yılları geçmiş gibiydi. Televizyon gerçek bir rakipti. 1950 de beş milyon alıcı sahibi televizyon seyrediyordu. **M. P. A.** geniş bir mücadeleye girişerek "filmlerin her zamandan daha iyi" olduğunu ilân etti. Ama bu, seyirciyi geri getirmedi. 1950 de bilet satışı üç milyarın altına düştü. 1950 ile 1953 arasında günde üçerden beş bin sinema salonu kapandı. Bu kapanışları karşılamak için mevsimlik sinemalar, **Drive In** denilen ve seyircinin otomobilden çıkmadan film seyrettiği açık hava sinemaları artırıldı. 1946 da bunlardan

100 tane varken 1954'te sayıları 4000 i bulmuştu. Her nekadar senede 350 - 400 film yapılıyorsa da Kore çatışmalarının, önceki savaşlarda olduğu gibi halkı sinemalara itmediğini görmek, Hollyvood'takileri telâşlandırdı. Hollyvood, yüzyılın ikinci yarısına böyle girdi.

İNGİLTERE'DE

1946 yılı, İngiltere için sinemada bir ümit devrinin başlangıcı oldu. Savaştan Anthony Asquith, Alberto Cavalcanti, Dickinson, David Lean, Carol Reed, Laurence Olivier gibi değerli rejisörlerle çıkılmıştı. Humphrey Jennings, Harry Watt, Basil Dearden, Charles Frend, Robert Hamer, Charles Crichton gibi yeni yetişenler, açık bir belgeci film tesiriyle tamamiyle mahalli, millî sinemacılığa yönelmişlerdi.

Amerikadakinden daha verimli bir sanayile desteklendiğinden, İngiliz sinemacılığı daha da şanslı görünüyordu. Rank ın muazzam yardımları, bu sinemacılığı bütün dünya piyasasiyle, hattâ Hollyvood'la kendi memleketinde rekabete sevkediyordu. Buna imkân veriyordu. İngiltere'de sinemaların yerli film gösterme nisbetleri % 40 a yükseltilmişti. Londra'ya yerleşmiş Amerikan şirketlerine ağır vergiler konmuştu. Ama Rank için esas olan, Amerikan piyasasının elde edilmesiydi. Amerikalının hoşuna gidecek şatafatlı filmler yaparak yavaş yavaş sesini yükseltti. Halkın suyuna gitmesi ve ticaretten anlaması çabucak tesirini gösterdi.

Savaştan sonra Anthony Asquith, daha önceki filmleri değerinde eserler vermedi. Cavalcanti, **"Gecenin ortasında" (Dead of Night)** filminde gerçekle hayali, şiirle mizahı ustaca birleştirerek bu devreye daha parlak şekilde girdi. Bundan sonra yaptığı birkaç film, hatalı olarak İngiliz halkınca değerlendirilmediği için o da, doğduğu memlekete, Brezilya'ya gitti; meslekine orada devam etti. Orada **"Deniz şarkısı" (O canto do Mar)** gibi güzel eserler verdi.

Thorold Dickinson'un Kenya'da, güç şartlar altında çevirdiği **"İki dünyanın adamı" (Men of two Worlds)** başarı kazanamadı. **"Maça Kızı" (Queen of Spades)** da gelir sağlamadı. David Lean **"Kısa tesadüfler" (Brief Encounter)** den sonra Dickins'ın iki romanını filme aldı. 1949 da yaptığı **"Seven Kalbler" (The Passionate Friends)** le çağdaş hayat sahnelerine döndü.

Hep Pressburger'le birlikte çalışan Michael Powell, dışarı yollanacak Rank süperfilmlerini hazırladı. İki usta, **"Nereye gittiğimi biliyorum"** **(I Know Where I am Going)** filmiyle yarı halk sanatına yaklaşan bir özelliğe ulaşmışlardı. **"Bir ölüm kalım meselesi"nde (A Matter of Life and Death)** fazla renkli ve parlak göründüler. **"Periler dünyası" (The Red Shoues)** Hoffmann masallarının zevksiz bir tefsiri halinde, bale filmi olarak çevrildi.

Carol Reed, usta ve becerikli bir rejisördü. Eserlerinde Alman ifadeci sanatının, Amerikan tekniğinin ticari değerini birleştirmesini bildi. 1947 de çevirdiği **"Ölümden kuvvetli" (Odd Man Out)** filminde bütün hünerini gösterdi. **"Meşum Kadın" (The Fallen Idol)** da ise daha çok kişilik sahibi görünür. En tanınmış, başarılı filmi **"Üçüncü Adam Kim?" (The Tird Man)** dir. Bu film Rank ve Selznik sermayesiyle hazırlandı. Amerikan şirketleri, Londra'da yaptırdıkları filmlerin ancak % 30 40 sermayesini veriyorlardı. Graham Green'in senaryosu, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki Viyana'da geçmekteydi. Dedektif hikâyesinden siyasi maksatların propagandası için faydalanılmıştı. Amerikan, İngiliz, İtalyan, Avusturyalı, Macar aktörleri çok güzel bir melodi etrafında birleştirilmişti. Gerçekten de, **"Üçüncü Adam Kim"** filminde bağlayıcı bir motif halinde mütemadiyen tekrarlanan melodi, uzun zaman dillerde dolaştı. Orson Welles, asıl bu filmdeki roliyle meşhur oldu.

Sir Laurence Olivier, çevirdiği **"Hamlet"**'le Avrupa'da olsun, Amerika'da olsun eşsiz denecek bir başarı kazandı: hem sanat yönünden, hem iş yapma bakımından. İngilizler, bu eseri daha soğuk kanlılıkla karşıladılar. Çünkü, psikanaliz sebeplerine bağlayarak, rejisör ve baş aktör Laurence Olivier, bir bakıma Shakespeare'i tefsir etmiş oluyordu. Gerek eserdeki büyüklük, gerek Laurence Olivier'nin oyunundaki hârikulâde ustalık eseri büsbütün yüceltiyordu. Sinemanın ve kameranın bütün gereklerini, rejisör olarak, bir tiyatro eseri lehine kullanabilmişti.

Ötedenberi belge filmleri çeken Humphrey Jennings genç nesildendi. Konulu filmlerde kendini tamamiyle göstermek fırsatını bulmadan 1950 de bir kazaya kurban gitti. Basil Dearden, Charles Frend gibi genç değerler içinde Robert Hamer bir ara sivrilmişti. İngiliz rejisörlerinin çoğu gibi o da montaj işlerinden yetişerek sinemacılığı, filmciliği öğrenmiş-

ti. **"Yufka yürekler"** **(Kind Hearts and Coronet)** filmiyle şöhret yaptı. İçinde yirmi kadar insan ölen, hiciv dolu bir eserdi. Aktör Alec Guinness, bu filmle meşhur olmuştur.

ALMANYA

Almanya'da sinema, Hitler'den önce gayet verimliydi. Lâkin Goebbels, film yapan, çeviren, filmlerde rol alan bütün değerleri darma dağın etmişti. Bu yüzden, boşaltılmış bir memlekette sinemanın hızla gelişmesi beklenemezdi. İlkin Wolfgang Staudte, **"Katiller aramızdadır"** **(Die Morder sind Under Uns)** filmiyle dikkati çekti. **"Rotation"**da nazilik aleyhinde bulundu. Nihayet **"Cesaret Ana"** **(Mutter Courage)** la şöhretini sağlamlaştırdı. Helmuth Kaunter, çok ilgi çekici **"Günlerimizden"** **(In jenen Tagen)** filminde memleketinin 1932 1945 arasındaki macerasını, giden bir otomobil penceresinden görülen sahnelerle anlattı.

Batı Almanya Birliği kurulduktan sonra film yapma işi gelişti. 1950 yılında 80 den fazla film yapıldı. **UFA** şirketi müttefikler tarafından parçalanıp ayrı şirketler haline konulduktan sonra istihsal daha da arttı. Çoğu ticari mahiyette olmakla beraber birçok rejisör dram, zabıta filmi, hafif komedi, müzikli komedi şekillerinde bir hayli eser yaptılar.

ÖBÜR MEMLEKETLER

Berlin'den daha az maddi zarar görmüş, pek harab olmamış bir şehir, Viyana, Alman piyasasına hâkim olmak hevesiyle çabucak yılda 25 film yapacak dereceye ulaştı. Doğduğu şehre dönmüş olan Pabst, 1948 de **"Dava"** (Proces) filmini çevirdi. Bu film, İmparator François Joseph zamanında geçiyordu ama, Yahudi aleyhtarlarına yöneltilmişti. Viyana, eskisi gibi yine tarihinden ilham alarak çalışıyordu. Burada yapılan filmler çoğu, **UFA** şirketinden sürgün edilenlerin eseriydi ve Batı Almanya'ya sevkediliyordu. Buraları Rusya tarafından ilhak edilince sinema da millileştirildi.

Çekoslovakya'da, savaş yılları İngiliz belge filmcileri tarafından yetiştirilmiş bir rejisör, Jiry Weiss, **"Çalınmış Hudut"**la Almanların işgal günlerine ait hâtıraları canlandırdı. Başkan Zapotocky'nin çocukluk hâtıralarına dayanarak **"Öbür savaşçılar da dirilecek"** filmini yaptı. Ottokar Vavra,

kıyafetli filmleri iyi beceriyordu. Alf Radok **"Ghetto Terezin"**de Hitler devrinin toplama kamplarındaki fâciaları gösterdi. Martin Fric, Miroslav Cikan, Krejcik ilgi çekici filmler yaptılar. Bunların hemen hepsi savaş aleyhinde propaganda filmleriydi. 1945 - 46 mevsiminde Çekoslovakya'da 1600 sinema salonu bulunuyordu. Bunların 163 ü Slovakya'daydı. Bu sayı, 1950 de 568 i Slovakya'da olmak üzere 3000 i buldu.

Polonya'da savaş sonrası çok güç oldu. 1938 deki 789 salondan 1944 te yalnız beş tanesi işler durumdaydı. Sinemacıların, film yapanların çoğu savaşta ölmüştü. Her büyük şehirden çok tahrib edilmiş olan Varşova'da hiçbir stüdyo yoktu. **Film Polski**, hükümet yardımiyle hiçten işe girişti. 1950 de 1200 sinema saloniyle iki üç film çevrilen sahne yapılmıştı. 1950 den önce topu topu dokuz film çevrilebilmişti.

Macaristan'ın durumu biraz daha elverişliydi. 1947 den itibaren bu memlekette film çevrilmesine başlanmıştır. 1951 de ise yılda beş film yapılabildi.

İsveç, daha 1914'te, savaş dolayısiyle bazı memleketlerin verimi azalınca, gelişme imkânları bulmuştu. İkinci Dünya Savaşı da ayni sonuçları sağladı. 7 milyon nüfuslu bir memlekette filmcilik, sanat bakımından en büyük memleketlerle boy ölçüşecek derecede gelişti. Bu teşebbüsü destekleyen mükemmel bir de işletmecilik vardı. 2500 sinema salonunda, nüfus başına yılda on bilet satılıyordu. Memleketin güzel bir kültür geleneği, sinema sanatına aktör ve rejisör yetiştiren eski, ileri bir tiyatro dünyası vardı.

İsveç sinemasındaki gelişmenin ilk güzel belirtisi 1940 da **"Bir cinayet" (Ett Brott)** filmiyle görüldü. Eserin mizansenini aktör Anders Henrikson yapmıştı. Konusunu Strindberg'ten aldığı **"Karı koca"** ile **"Asa Hanna"** ve **"Dağ köyünün kızı"** filmlerini de unutmamak lâzımdır.

Ayni yıl, aktör Gösta Ekman'ın oğlu Hasse Ekman, kendi yazıp kendi oynayarak çevirdiği bir seri filme başladı. Daha ziyade acılı veya hafif komediler üzerinde çalıştı. Ake Ohberg, Rolf Husberg gibi rejisörleri yalnız Alf Sjöberg geride bırakabilmişti.

1930 dan beri Krallık Dram Tiyatrosu'nun başlıca rejisörü ve Greta Garbo'nun arkadaşı olan Sjöberg 1929 da Axel Lindholm'la ortaklaşa **"En güçlü" (Den Starkaste)** filmini çevirmişti. Sinemaya bir daha ancak 1940 ta döndü. İlk önemli filmi **"Gök yolu" (Himlaspalet)** oldu. Bu film doğru-

dan doğruya eski İsveç sinema geleneğine, Sjöström'e bağlıydı. Hıristiyanlığı da ihmal etmiyen masalımsı sahneleri, saf köylü tasvirleri bunu gösteriyordu. Yine onun çevirdiği **"Heyecan" (Hets)** 26 yaşında bir senaryo yazarının, Ingmar Bergman'ın eseriydi. O da Sjöberg'le ayni tiyatroda rejisörlük ediyordu. Filmde eziyet etmekten hoşlanan bir profesörün hikâyesi anlatılmıştı. Ama aslında film, naziliğe kuvvetli bir hücumdu. Tabii, tarafsız bir memlekette sansürün izin verdiği kadar. Aktör Alf Skjellin, "Profesör Caligula" tipiyle meşhur Alman şefi Himmler'i canlandırmıştı. Zaten bu devrin filmlerinde nazilik ve faşistlik aleyhinde işaretler pek boldu.

Savaştan sonra İsveç sineması, sayı bakımından daha az film yapmağa başladı. Buna karşılık Henrickson'un, Husberg, Ohberg'in ve en iyi yıldızların ortadan çekilmesine rağmen değerce yüksek kaldı. Greta Garbo'yu ve İngrid Bergman'ı unutamayan İngiliz ve Amerikan filmcileri, İsveç sinemasının geliştirdiği yıldızları dikkatle takibediyorlardı. Mai Zetterling'i Rank stüdyosu kaptı. Signe Hasso ile Viveca Lindfors Hollyvood'a gittiler. Gidenlerin yerini yeni değerler aldı.

Yeni bir rejisör nesli doğdu. Bunlar içinde Arne Mattson, Ingmar Bergman gibi şöhretler yetişti.

Ingmar Bergman senaryodan başka roman ve tiyatro da yazıyordu. İlkin kendi eserlerini sinemaya çekmekle kaldı ve fazla bir özellik göstermedi. Bununla beraber İsveç sinemasına yeni bir ses getireceği belli oluyordu. **"Hindistan'a giden vapur" (Skepp till Indialand), "Karanlıkların müziği" (Musik in Morker), "Liman" (Hamstad)** gibi filmlerinde ortak bazı çizgiler vardı. Hayatın şiddet yönünden tasvir edilmiş olması, isyancılık, bu çizgilerdendi. **"Hapisane" (Fangelse)** ile birinci sınıf rejisörler arasına katıldı. **"Bir yaz gecesi gülüşü" (Sommarnattens leende)** filmi 1956 Cannes film festivalinde en iyi komedi armağanını, **"Hayatın eşiğinde" (Narvavilet)** filmi de 1958 Cannes festivalinde en iyi rejisör armağanını ona kazandırdı.

İkinci Dünya Savaşı'ndaki Alman işgali, Danimarka'da mukavemet hareketini, bu hareket de film yapma işini hızlandırmıştı. Benjamin Christensen memleketine dönmüş, Danimarkalı yazarların eserlerinden cemiyet meselelerini inceleyen filmler çeviriyordu. On yıldanberi sinemayı bırakmışken, Carl Dreyer de, Wiers Jennsen'in 17. yüzyıla ait bir bü-

yücülük hikâyesini anlatan eserinden filme çektiği **"Kızgınlık günleri" (Vredens Dag)** ile yeniden mesleğe döndü. Film soylu, gergin, acaip, resimleri bakımından fevkalâde bir eserdi. Savaş bitmeden önce Dreyer İsveç'e de gitti, orada film çevirdi. Kurtuluştan sonra Danimarka sineması ümit verici teşebbüslere kavuştu. Mukavemet hareketleri Bodil İpsen ve Lau Lauritzen gibi rejisörlere zengin konular sağlıyordu. Bir yandan Bjarne ve Astrid Henning - Jensen de en güzel eserlerini vermeğe başlamışlardı. Yeni yetişenler çeşitli konularda filmler çevirdiler.

Fakat bir gün geldi, Hollyvood filmleri perdeleri kaplamağa başladı. Ahlâk konularına, meselelerine dönmüş olan Amerikalı film yapanlar, bu işlere önem veren Danimarka'da kolayca yer buldular. 1950 de Danimarka filmleri yılda elli tanenin altına düştü.

DOĞU ÜLKELERİNDE SİNEMA

1940 dan önce, Avrupa ve Amerika, Doğu ve bilhassa Uzak Doğu ülkelerinde sinemanın varlığından hemen hemen habersizdiler. Halbuki bu memleketlerin çok eski kültürleri, gelenekleri vardı. Bu gelenek ve kültür, sanatın her şeklini oralarda besleyip geliştirmeğe yetiyordu. Netekim, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki çeşitli temaslar, vesileler, Hint, Japon, Çin ve öbür Doğu memleketlerindeki filmciliğin önemini Batı dünyasına tanıttı.

Uzak Doğu'da sinema en önce Japonya'da başlamıştı. Daha 1896 - 1897 yıllarında **Edison Vitascope'u** bu memlekete girmişti. Sonra Lumière sinematograf operatörü Durel, Japonya'da bazı sokak sahnelerini filme çekti. 1899 - 1900 yıllarında aktör Takeye İnouze, Kabuki klâsik tiyatrosundan kısa bazı parçaları filme aldı. Rus - Japon savaşı sırasında, Shimizu ve Fujisara, ilk defa aktüalite filmleri yaptılar. Daha sonra Tokyo'da ilk stüdyolar ve atölyeler kuruldu. Ardından Kyoto'da öncü Yoshizawa ile **Japane Film** şirketi işe girişti. Pathé'nin bir şubesi olan bu şirket hesabına, İmparatorluk tiyatrosu aktörlerinden Ugadawa ve Kanaoura ile Fransız operatörü Camille Legrand **"Geisha"**, **"Samourai'nin intikamı"** filmlerini çevirdi. 1912 de **Nikkatsu** kurulunca gerçek Japon filmciliği başladı demektir. Tokyo'da **Gendai- Geki,** yani çağdaş sanat ve hayat üzerine, bir müze ve hatıra şehri olan eski hükümet merkezi Kyoto'da ise **Jidai - Geki,** yani eski konularda filmler hazırlandı. Aslında **Kabuki** oyun tarzının repertuvarındaki piyesler filme aktarılıyordu. 1958 de bile iki şehir ,ayni konuları işlemekte devam ediyorlar, birbirlerinin alanlarına girmiyorlardı.

İlk başarılı filmler, Hollyvood tesiriyle 1915'te görüldü. **Soshiku** firması ilk filmini 1920 de yaptı. Kabuki tiyatrosu geleneğine bağlı olan bu firma, sahnede veya perdede gösterilen her türlü eseri temsil edecek tarzda, daha 1900 de Otani ikiz kardeşler tarafından kurulmuştu. Tiyatro ve temsil kollarının her şekline sahip olan bu firmanın Kaorou Osanai tarafından idare edilen mükemmel bir de tiyatro mektebi var-

dı ki, aktör ve sanatçı yetiştiriyordu. Osanai, Minoru Murata ile birlikte **"Yolda bir canlı"** filmini çevirdi. Daha sonra senaryo yazarı Tanizaki, **"Amatörler kulübü"**, **"Dişi yılanın utanmazlığı"** gibi eserler verdi.

1920 den hemen sonra Kenji Mizoguchi, Teinosuke Kinugasa ve Tomu Uchida bir grup meydana getirdiler. Japon sinemasının zamana uydurulması fikrini kuvvetle müdafaa ettiler. Bu sanatı, filme çekilmiş tiyatro olmaktan kurtarmak istiyorlardı. **Oyama** ve **Benshi**'eleri sinemadan atmak fikrindeydiler. **Oyama**, Kabuki tarzı eski temsillerde kadın rolüne çıkan erkeklere deniyordu. **Benshi**'ler ise sessiz filmleri izaheden kimselerdi. **Benshi**'ler sesli film devrine kadar sade Japonya'da değil, bütün Doğu'da yerlerini korudular. Ama kadınlar, stüdyolara da çabuk girdiler. Japonya daha o zaman, yılda yüzleri aşan film yapıyordu. 1 Eylül 1923'teki müthiş zelzele, Sinema salonlarının % 80 ini ve Tokyo'daki bütün stüdyoları mahvetti. Kayıplar çarçabuk yerine kondu. 1924'te Kyoto'da 372 si **Soshiku**'nun olmak üzere 875 film yapıldı. **Gendai - Geki** dedikleri modern konular çoğaldı. Zelzele felâketiyle, garip şekilde büsbütün artan film yapma işi genç sinemacıların ellerine geçti. Bir **oyama** olarak mesleğe girmiş olan Kinugasa'nın filmleri, sanat gücü bakımından hemen birinci plâna geçti. Sessiz film zamanındaki en iyi Amerikan ve Avrupa filmleriyle karşılaştırılabilecek olan **"Jujiro" (Yoshiwara üstündeki gölge)** filmiyle Batı dünyasında tanındı. Rejisör, 1928 - 1931 yıllarını Avrupa'da geçirdi. Burada Eisenstein'le tanıştı.

Kinugasa'nın en kuvvetli rakibi Mizoguchi, pek çok film yapmak yolundan büyük tesir elde etti. 1926 dan sonra, 1868 - 1912 arasında yazılmış Meiji devrinin en güzel çağdaş romanlarını sinemaya aktardı. 1929 da çevirdiği **"Parasız savaş olmaz"** filmiyle cemiyet tenkidine yöneldi.

Japon sinemasının üçüncü büyüğü Minoru Murata'dır. Yılda 800 - 900 filmi bulan verimli çalışmalar 1927 den sonra daha ziyade yeni konulara çevrildi. Kinugasa, **"Osaka savaşı"** filmiyle yepyeni bir üslûp getirdi. Mizoguchi'nin 1936 da denediği bir çeşit Japon Yeni Gerçekçiliği çevresinde genç rejisörleri topladı. 1930 yılında patlayan iktisadi buhran dağılmalara, yeniden teşkilâtlanmalara yol açtı. Bunun sonucu olarak, sinema salonları, bir çeşit kontrol altına girdi. Çeşitli çalışmalardan sonra **Toho** firması kuruldu. 1940 da bu

firma, Konoyé kabinesinde vekil olan kurucusu İchizo Kobayashi'nin gayretiyle **UFA** tarzında bir tekel halini aldı. **Takarasuka** dansözlerinin eğlence merkezlerindeki şarkılı gazino balelerini filme çekmekle işe girişen **Toho,** daha sonra Japon kuvvetlerinin, istilâ ettikleri memleketlerdeki keşif yürüyüşlerini konu olarak alan askerî filmler yaptı. Bu filmlerin çoğu, zayıf rejisörlerin elinden çıkıyordu. Japon ordusunun Güney Doğu Asya'daki geçici başarıları Japon filmlerinin Mançurya, Pekin, Şangay, Hong Kong piyasalarına yayılmasını sağladı. Lâkin Amerikan bombardımanları Japon kuvvetleriyle birlikte filmlerinin de geri çekilmesine, yapılan miktarın düşmesine sebep oldu. 1940 da 497 film yapılmışken 1944 te sadece 46 film yapılabilmişti. 1941 de 2500 sinema salonu çalışırken 1945 te 1000 kadar salon çalışıyordu. Stüdyolar kısmen harab olmuştu. İşgal makamları, Japon filmlerinin çoğunu piyasadan çektirmişlerdi. Bunların yerini Hollyvood programları alıyordu.

Bütün bunlara rağmen 1946 dan itibaren Japonya'da sinema yeniden doğdu. 1943 - 1945 arasında filmciliğe başlamış olan Akira Kurosawa, henüz orta derecedeki filmlerinde bile günün konularında dayanan kuvvetli bir kişiliğe ulaşmış bulunuyordu. Tadashi İmai de, savaş sırasında sinemaya gelmiş, kabiliyetini göstermişti. Bunlar ve başkaları, sinema sanatının kalkınması için ellerinden geldiği kadar çalıştılar. Keisuké Kinoshita, bu arada **"Carmen'in dönüşü"**yle ilk renkli Japon filmini yaptı.

1948 de **Toho** stüdyolarına baskın yapan polis, grevcilerin eline geçmiş olan tesislerden kızılları kovaladı. Burası asıl sahibi Kobayashi'ye geri verildi. Bağımsız, yani siyasi tesirlerden uzak kalabilen filmler çevrilmesine başlandı. Batıda, mahalli olduğu için **Jidai - Geki** filmleri ne derece başarı kazanırsa kazansın, **Gendai - Geki** filmleri gitgide çoğunluğa geçiyordu. 1953 te çevrilen 302 filmden 211 i bu tarzdaydı. Savaş filmlerinin sayısı, bu filmler yüzünden gitgide azalıyordu. 1950 ile 1955 arasında bağımsızlar birçok güzel eserler verdi. Hideo Sekigawa, bütün şehrin katılmasiyle tarih olayını yeniden yaşatan **"Hiroshima"**yı çevirdi. Tadashi İmai, Okinawa savaşında ölü bulunan mektepli kızın acıklı hikâyesini **"Leylâklı kule"**de dile getirdi. En güzel filmi, **"Gün ortası karanlık"**ta, hâlâ tamir edilememiş ve bütün Japonya'yı heyecana vermiş bir adli hatayı inceledi. Bu devrin

en kuvvetli rejisörlerinden biri de Yamamuto'ydu.

1953'te Japonya, Amerika'yla işgal kuvvetlerinin çekilmesini sağlayan barış andlaşmasını imzaladığı zaman sinema, kıvamını bulmuştu. 4000 salonda 800.000.000 seyirci ve yılda 300 film. Beş büyük firma, ikişer haftada tamamlayarak kahramanlık filmleri, zabıta filmleri, cinsi zevklerle ilgili filmler çeviriyordu.

Kurosawa, **"Rashomon"**la milletlerarası başarı kazandı. 1951 de Venedik film festivalinde gösterilen bu bir yıl önce çevrilmiş film, Kurosawa'ya en iyi rejisör unvanını getirdi. 1952 de en iyi yabancı film **Oscar** armağanını yine bu film aldı. Akutagawa Ryunosuke adında bir hikâye yazarı, 12. yüzyılda işlenmiş ve o zamandanberi değişik şekillerde anlatıldığı için aslının ne olduğu kestirilemez iddiasında bulunduğu bir olayı 1915 te hikâye şeklinde yazıp yayınlamıştı. Akiro Kurosawa, işte filminin konusunu buradan aldı. Savaş dışı, samouraiların zamanını, o devrin haydutluk olaylarını anlatmayan, tarafsız bir eser. Üstelik Ravel'in bir bolerosu başariyle kullanılmış. Bu haller, filme, Batı dünyasında, Japonları bile şaşırtan bir başarı sağladı. Türkiye'de **"Sarı Irkın Şehveti"** adiyle gösterildi.

Kurosawa'nın başka filmleri de Venedik'te, Almanya'da mükâfatlar almıştır.

Çin'de ilk film 1903'te gösterildi. Ramos adında bir İspanyol göçmen, bir çayhanede ilk defa film gösterdi. Bu, ona okadar uğurlu geldi ki, göçmenin Şanghay'da, Hangkeu'da, Kanton ve Tiensin'de on yıl sonra on iki sinema salonu olmuştu.

1908 de ihtiyar imparatoriçe Tseu Hieut vefat edince Çin'de imparatorluk ortadan kalktı. Dünyanın en kalabalık ülkesinde 850 km. demiryolu vardı ve ağalar **elektrik gölgesi'**nin (sinemanın) memlekete girmesine izin vermiyorlardı.

Hong - Kong'daki İngiliz sömürgesinde Liang Shao Po bir iki film çevirdi ama iş, Amerikalı Essler le Lehrmann'ın Şanghai'da kurdukları **Asya Şirketi** gibi, çıkmaza girdi. Savaştan sonra kuvvetli **Ticaret Basını**, çeşitli işler arasında filmcilikle uğraşmağa Tching - tchia tarafından ikna edildi. O sıralarda çok yaygın olan bir cinayet dâvası böylece filme alınarak büyük başarı sağladı. Bu iki buçuk saatlik filmin başrolü Şanghai'da pek tanınmış bir genel kadına verilmişti,

1923'te, Amerikadan göçmüş zengin yurttaşlarının yardımiyle Chang Shi - chuen, **Minh Singh (Yıldız)** şirketini kurdu. Bazı sıkıntılı denemelerden sonra acıklı bir olayı filme çekti: **"Öksüzün kurtardığı büyük baba"**. Gördüğü rağbet, Güney Doğu Asya piyasasını Şanghai'a açtı. Buralarda bol olan zengin tüccarların desteğiyle Şanghai'da 1925'te 50, 1926 da 70, 1927 de 80 film yapıldı. O zamanlar Çin'de 150 sinema salonu vardı. İndonezya ve Malezya'da 40 Çin sineması, çeşitli Amerika cumhuriyetlerinde on iki kadar sinema salonu, bir okadar Birleşik Amerika'da ve Şikago, San Fransisko ve Nevyork'taki **China Town** (Çin Mahallesi)nde ufak bir film yapma imkânı mevcuttu.

Sessiz filmin en iyi öncüsü, Amerika'da da tanınmış bir sahne yazarı olan Hong-Sen'di. O sıralarda Şanghai'a yerleşmiş, sinema artisti yetiştiren bir okul açmış ve bir hayli de film çevirmişti.

Sesli film, bu şehirde film yapanlara yeni imkânlar sağladı. Hollyvood'un rekabeti yüzünden Şanghai'da film yapma işi 1927 - 1931 arasında epey gevşemişti. 1935'te 100 filme kadar yükselen yıllık istihsal bu sonuca Mançurya'daki Çin - Japon savaşları yüzünden bir kısım stüdyolar yakılıp yıkıldığı halde ulaşmıştı. 1930 da filmciliğe başlayan Tsai Esou - Sen, o zamanın en iyi rejisörüydü. Youang Mou - tsé'nin **"Sokakta melekler"** filmi ise 1937 de çevrilmiş olmasına rağmen Jean Renoir'ın veya İtalyan Yeni Gerçekçilerinin eseri sanılacak kadar ileriydi. Bu iki ustanın çevresinde yeni yeni rejisörler de yetişmişti.

15 Ağustos 1937 de Japonlar yeniden Şanghai'a çıktılar. Çetin bir savaştan sonra üç ay içinde şehri zaptettiler. Uzak Doğu'da İkinci Dünya Savaşı daha o tarihlerde başlamıştı. Tsai Tsou - sen, Seto Waiman, Yu lin ve birçok filmci Hong - Kong'a sığındı. İngiliz bölgesinde, sesli filmin çıkmasiyle film yapılması dehşetli arttı. 1937 de 150 film yapılmıştı. Canton ağziyle konuşuluyordu bu filmlerde. Sou - Yi'nin 1932 de çevirdiği **"Erkek olmak zor şeydir"**, 1937 de çevirdiği **"Son talih"** sayılmazsa üst yanı değersiz opera, masal, efsane, ya da Hollyvood'ta yapılan ikinci derecede polis, cinsiyet filmlerinin taklidinden ibaretti. Yeni gelenler, Hong - Kong filmciliğini geliştirdiler. İngiliz sansürüne rağmen, Çin'deki mukavemet hareketini körükleyen eserler verdiler. Bu filmler, ayni zamanda Güney Doğu Asya sinema-

larında da rağbet görüyordu. Yarısı Japon askerinin istilâsında olan bir şehirde, Çin rejisörleri, halkın kahramanlık duygularını bilhassa tarih konularını bahane ederek kamçılıyorlardı. Japon ordusu ve sanayicileri, Çin'e tecavüz etmeden önce, Mançurya'daki gölge imparatorluğun merkezi Tchang Tchoun'da büyük ve modern bir stüdyo yapmağa başlamışlardı. Bir Jandarma albayının idaresinde, bu stüdyo 1937 - 1945 arasında 120 kadar film çevirdi. Sonra, Pekin'de bir şube kurarak yılda yedi sekiz film de orada yapmağa devam etti.

Nankin'de açılan stüdyo, bir müddet sonra, Nankin düşünce, yerini değiştirdi ve Tchoung King'e nakledildi. Mogolistan'da çevrilen **"Hudutta Fırtına** filmi için bu stüdyodan faydalanıldı. Japonlar, Mogol sermaye sahipleriyle ortaklaşa **"Cengiz Han"**ı yaparak buna 1944 te karşılık verdiler.

Japonlar yenildikten sonra, memlekette, sene 1946 olduğu halde, 1930 daki gibi sadece 300 sinema salonu kaldığı görüldü. Şanghai yeniden film yapmağa başladı. 1948 de yıllık sayı 300 ü buldu. Hong - Kong da, 1949 da iki yüz film yapacak hale geldi. 1950 den sonra bile bu sayının altına düşmedi.

İngiltere'nin hükmü altındayken 300 milyonluk Hindistan İmparatorluğu şimdiki Hindistan'dan başka Birmanya, Pakistan ve Seylân gibi yerleri de kendinde tutuyordu. Hindistan'a sinema, Lumière'in operatörleri tarafından daha 1896 da sokulmuştu. 1912 de fotoğrafçı ve matbaacı D. G. Phalkné, bu işi öğrenmek üzere Vincennes'a, Pathé stüdyolarına geldi. Dönüşünde **Raja Harishandra** filmini çevirdi. Bunun gördüğü rağbet üzerine **Hindistan Film Şirketi**'ni kurdu. Bombay yakınlarındaki Nasik te bir stüdyo açtı. İlk zamanlar kadın rollerini de erkekler yapmak şartiyle otuz kadar aktörden ibaret bir topluluk meydana getirdi. 1913 le 1923 arasında otuz kadar film çevirdi. O zamanın Hindistan'ına göre teknik ve sanat değerince öyle ileriydi ki, Londra'lılar hayran kaldılar. Phalkné, tarih konularında ustalık gösteriyordu. **"Krishna'nın hayatı"** gibi din ve mitoloji konularını işliyor, bilhassa VII. yüzyılda yaşamış ünlü yazar Kalidasa'nın klâsik tiyatro eserlerini sinemaya naklediyordu. Büyük nisbetlerde yapılmış dekorlar, bol kıyafetler, ustalıklı sinema hileleri başarısını sağlayan sebeplerdendi.

Hindistan Film'in dekorlarını yapan Babourao Painter

(Ressam Bâbür) 1919 da **Marhastra Film** stüdyolarını kurdu. Bombay civarında Mahatt'ların oturduğu bir yerdi burası. Eski konuları işlemekle beraber sanat değeri yüksek on altı film yaptı. Ayni devirde, zengin Parsi'lerden, Bengale'de 30, 40 sinema salonu sahibi J. F. Madan, Fransız rejisörü Camille Legrand'ı davet etti. Legrand çoğu din konusunda film yaptı. **"Buddha'nın hayatı"**, **"Vişnu'nun hayatı"** gibi şeyler. Bunlarda Hintli kılığına girmiş İngiliz, Fransız ve İtalyan aktörleri kullandı.

Az sonra, **Doğu Film** adiyle büyük bir şirket kuruldu. Hindistan'da etnografya ile ilgili belge filmleri çeken Alman rejisörü Frantz Osten, bu şirket hesabına **"Asya Işığı"**nı hazırladı. Buddha'nın hayatına ait bu eserde rejisörün asistanı Himansu Ray, Buddha rolündeydi. Avrupa'da, sanat değeriyle büyük ilgi çekti. **Paramount'**un veya İngilizlerin Hindistan'da sırf yabancı memleket sahnelerini belirtmek maksadiyle çevirdikleri filmler, bunun kadar değerli değildi.

1921 ve 1922 yıllarında, yerli filmcilik epey gelişti. Artık 43 ü Bombay'da olmak üzere yılda 63 film yapılabiliyordu. 1926 - 1927 mevsiminde bu sayı, 96 sı Bombay'a ait olmak üzere 108 e yükseldi. 1925 te memlekette 251 sinema salonu vardı. 35 i açık hava sinemasıydı. İngiltere'de 13000, Amerika'da 6000 kişiye bir sinema salonu düşerken Hindistan'da bir milyon insana bir salon var demekti.

1928 le 1931 arasında Hindistan filmciliği, sanat yönünden ilerlemeye engel olamayan bir buhran geçirdi. 1920 den itibaren günlük hayatla ilgili konuların tercih edildiği görülüyordu. Sinema'dan, memleketteki ayrılıkları gidermek yolunda propaganda vasıtası diye faydalanıldı. **"Hiddet"** filmi, Müslümanlarla Hindu'ların anlaşması fikrini telkin ediyordu.

İlk sözlü film, **"Alam Ara"**, rejisör A. M. İrani tarafından yapıldı. Müzik ve dans bu filmde geniş yer alıyordu. **"Ferhad ile Şirin"** öylesine başarı sağladı ki, bir Hint tenkitçisinin verdiği bilgiye göre, Pençab'dan son hızla gelen bir arabacı bu filmi arka arkaya yirmi iki defa seyretmişti. Bu filmde de kırk iki tane şarkı vardı. Sözlü ve şarkılı filmler hızla gelişti. 1931 de 300 sessiz filme karşı 28 sözlü film yapılmıştı. 1935 teyse 7 sessiz filme karşı 233 sözlü film yapıldı.

Milliyetçiler, İngilizlere karşı koymak üzere, Hindu di-

lini yaymakta sözlü filmden çok faydalandılar. Ama mahalli lehçelerle film gösteren sinemalar arttı. Böylece on iki lehçede film çevirmek gerekti. Halkın % 90 ı okuma yazma bilmediği için başka çare de yoktu.

Bombay'da yapılan filmler, bu şehrin karışık ahalisi yüzünden Hollyvood filmlerinin tesirinde kalıyordu. **"Bağdat Hırsızı"** tarzında, Binbir Gece masallarından alınmış konularla uğraşılıyordu. Kişmiri ve Pandit Betap gibi senaryo yazarları bu alanda çalıştı. Mahbup gibi bazı rejisörler ise içtimai konulara el attı.

1934 - 1939 arasında Bengale, sanat ve cemiyet alanındaki ilerleme bakımından Hindistan'ın en önde gelen bölgesiydi. Konusunu çağımızdan ve günlük hayattan alan pek çok film bu bölgede çevrildi. Halbuki güneyde, Dihkan bölgesinde hâlâ tarihi konular işleniyordu. İkinci Dünya savaşı, Hindistan sinemacılığında yeni bir buhran yarattı. Malzeme bulunmuyordu. Yeni sinema salonlarının yapılması menedilmişti. Ghandi ve Nehru'nun zihinleri açtığı bir memlekette İngiliz sansürü fazlasiyle uyanık davranıyordu.

Birmanya da ilerleyen Japonların bombardımanları altında, Kalküta flim yapma bakımından hızla geriledi. Savaştan önce en az 175 200 film yapılırken şimdi yüzün çok altında netice alınabiliyordu.

15 Ağustos 1947 de nihayet Hindistan, bağımsızlığına kavuştu. Pakistan'ın kurtuluşu milyonlarla göçmenin yer değiştirmesine sebep oldu. Bu arada birçok sinema tahribedildi.

Kısa zamanda filmciliğin kalkınmasına çalışıldı. 1955 de yıllık film yapma imkânı 255 i buldu. Böylece Hindistan, dünyada ikinci duruma geçti. Memlekette 3500 sinema salonu vardı. 1930 neslinin rejisörleri yavaş yavaş silindi. Debaki Bose, tarih ve din konulu, ağır tempolu filmlerine seyirci bulamaz oldu. Nitin Bose ve P. C. Barua, Kalkütayı bırakıp Bombay'a yerleştiler. Ama eski başarılarını elde edemediler. Güneyde ise masal ve efsaneleri canlandıran filmler hâlâ rağbetteydi. Daha ziyade ticaretle uğraşan ahalinin yaşadığı Batı bölgesinde, Gücerat'ta da durum ayniydi. Bombay, Hindistan'ın Hollyvod'u sayılıyordu. Film yapanlar, düştükleri ihtişam fikri yüzünden C. B. de Mille'i kat'iyyen aratmıyorlardı. **"Jânsi Kraliçesi" (Jansi Ki Rani)** gibi **tehcnicolor** sistemiyle çektikleri renkli filmlerde Amerikalı re-

jisörle atbaşı gidiyorlardı.

Ünlü rakkas Uday Shankar, son derece şatafatlı **"Kalpana"** filmini bu anlayışla çevirmişti. Bombay'da yıldız yaratma sistemi hüküm sürüyordu. Yıldızlar, çevirdikleri filmlere sermayeyi kendileri veriyorlardı. Genç aktör Raj Kapoor, bir iki denemeden sonra **"Avâre"** filmiyle dünya ölçüsünde büyük bir şöhret yaptı ve pek çok para kazandı. K. A. Abbas'ın hazırladığı senaryoya göre filmi kendisi yapmış, kendi çevirmiş, kendi oynamıştı. Buna bir milyon dolar harcamıştı. Muazzam bale sahneleriyle, bazan komik, bazan acıklı kısımlariyle halkı sürüklüyordu.

Hollyvood'un ve birkaç İngiliz filminin dışında, Hindistan, yabancı sinemayla temas halinde değildi. 1952 de Bombay ve Kalküta'da tertiplenen film festivali, Hind filmcilerini yabancılarla temasa getirdi. Bimal Roy'un **"İki hektar arazi" (Do Bigha Zamin)** filmi, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin tesirini aksettiriyordu. Cannes'da armağan kazandı ve dış memleketlere Hindistan'da da sanatlı film yapıldığını isbat etti.

Lumière'in operatörleri, ki içlerinde kuzey Afrikalı Mesguisch de vardı, 1897 den itibaren Mısır'da film çekmeğe ve göstermeğe başladılar. 1908 de Mısır'da on iki sinema salonu vardı. 1924 te bu sayı 40 açıktı. Bunların bir kısmı **Pathé** ve **Gaumont** şirketlerine aitti. Ötekiler, birtakım çikolata ve sigara fabrikalarınındı: müşterilerine bedava bilet ikram ediyorlardı. Memlekette yabancı aktörlerle epey Fransız, İngiliz, İtalyan ve Amerikan filmi yapıldı. Kral Fuad'ın baş fotoğrafçıları olan Aziz ve Dorè'in 1920 yılındanberi çektikleri aktüalite filmleri bir yana bırakılırsa, Mısır'da gerçek sinemacılık, 1926 da, Türk aktörü Vedat Urfi Bengü'nün çalışmalariyle başlar. Vedat Urfi, bir Fransız şirketi hesabına iki film yaptı. Azize Emir, Fatma Rüşdi, Assia Dağis ve Mary Queeny'yle çalıştı. Para yetişmediğinden yarım kalan bu çalışmalar üzerine kadınlar, kendi sermayeleriyle, kendilerinin de büyük yer aldıkları bir sinema sanayii kurdular.

Mısırlılar, millî sinemalarını Ahmet Celâl'in Azize Emir'le ve onun için çevirdiği **"Leylâ"** filmiyle, bu filmin 1927 deki gösterilişiyle başladılar. Bu filmin ardından Assia Dagher ve Marrie Quueney'yle **"Çöl Melikesi"**'ni çevirdi.

Öte yandan meşhur aktör Yusuf Vehbi, Muhammed Kerim hesabına **"Zeyneb"**i hazırlıyordu.

1929 dan itibaren sesli film, **"Tahtelkamer"** filmiyle başladı. Bunu Şükrü Hâdi, dans ve şarkı plâklariyle seslendirmişti. Gerçek mânasiyle sözlü denebilecek ilk Arap filmi, Paris'te 1931 de çevrilebildi. **"Gönül Şarkısı" (Eşşudâdel fuâd)** İtalyan rejisörü Mario Volpe'nin eseriydi. Yusuf Vehbi ise, Muhammed Kerim'in rejisörlüğünde **"Evlâd-üz-zevât"**ı çeviriyor ve bu filmde Fransız artisti Colette Darfeuil'le oynuyordu. 1932 de Macar asıllı Muhsin Szabo, Kahire'de sesli film tesisatı kurdu ve Kahire'yle İskenderiye'de sesli film çevrilmesine başlandı. 1935 te ise, yılda yirmi film yapacak dereceye ulaştı. Buna imkân hazırlayan Mısır Bankası'nın modern bir stüdyo kurması, Alman rejisörü Fritz Kramp'ın idaresinde meşhur şarkıcı Ümmü Gülsüm'e Arap ülkelerinde büyük başarı sağlayan **"Vedad"** filmini çevirtmesi oldu.

İkinci Dünya Savaşından önceki rejisörler Ahmet Celâl, Tâha Mizrahi, İbrahim Lâmi, İstepan Rüştü, Ahmed Bedr - akran, Cezayirli Fuad v.s. idi. Çoğu da sermayelerini kendileri koydukları filmleri karılarına, çocuklarına çevirtiyorlardı. Şarkı, bu filmlerin başlıca kozuydu. Radyo ve plâk sayesinde tanınmış şarkıları filmlerinde kullanıyorlardı. Bedri Lâmi, Muhammed Abdülvehab, Ümmü Gülsüm, Leylâ Murad, Esmâhan ve Lübnanlı Nûrülhüdâ'yı böyle yaptılar. Rejisörler ya halk hikâyelerini, ya da acıklı melodramları seçiyorlardı. Yusuf Vehbi, bu tarzda altmış beş tiyatro eseri yazmıştı.

Savaş sırasında Mısır sineması, öbür Arap ülkelerine üstünlük gösterdi. Bir yandan da İtalya'da, Fransa'da yetişmiş yeni rejisörler işe başlamışlardı. Kemal Selim, bunlardandı. Niyazi Mustafa da Berlin'de yetiştikten sonra güzel denebilecek filmler yaptı. Savaş bitince öbür memleketlere sürüm yapmak imkânı hasıl olduğundan, yılda 64 filme kadar yükseldi. Lâkin bu uzun sürmedi. Çabucak 33 filme düştü (1948). Rejisörlerin en iyisi Kemal Selim'den başka Bedri Lâmi ve Aşman gibi sanatçıların ölümü de bunu hızlandırdı. Derken Kral Faruk'un koyduğu sansür hükümleri durumu büsbütün ağırlaştırdı. Üstelik yapılan filmler de oldukça kötüydü. Duyarlıkta aşırı mubalâğa, her filmde mut-

laka bulunması istenen göbek havaları ve dansları, filmleri değerce düşürüyordu.

Dakar'dan Çin'e kadar, Müslüman âleminde sinema pazarları Mısır'a açıldıktan sonra, yıllık mahsul yine 60 filmi buldu.

Bu devirde Japonya, Çin, Hong Kong ve Mısır, Hindistan, Doğunun en çok film yapan memleketleriydi. Bir yandan Türkiye'de, İndonezya'da, Viet Nam da Birmanya ve Tayland'da da gelişmeler görülüyordu. Afrika ise, Mısır hâriç, herhangi bir kımıldama alâmeti yoktu.

YENİ TEKNİK BULUŞLAR VE CANLI RESİMDE GELİŞMELER

Yüzyılın ilk yarısı dönülürken herkesin zihnini ayni fikir meşgul ediyordu. Sinema ortadan kalkacak mı? Hollyvood'ta ve İngiltere'de sinema sanayii adamakıllı buhrana girmişti. Renkli filmin her yana yayılmış olması seyirciyi salonlarda toplamağa yetmemişti. Şimdi de, sinemanın yeni mucizelerinden bahsolunuyordu: **3 buutlu** sinema, **sinerama, sinemaskop, kabartma film, üç yanlı perde, panoramik perde...**

Kabartma meselesi, sinemadan da eskiydi. 1868 denberi Henri d'Almeida ayni cama üstüste biri yeşil, biri kırmızı iki resmi biraz oynamış halde aksettiriyor ve sonra her cama ayrı renkte bir gözlükle bakılınca, siyah - beyaz tek hayal görülüyordu ve bu hayal kabartma görülüyordu. Sonradan **anaglyphe** denilen bu usul, 1935 sıralarında kısa süreli filmlere tatbik edildi. Louis Lumière le Amerikan M. G. M. şirketi bunu yaptılar. **Anaglyphe** usulü, görüşte renkliliğe engel olduğu için sonradan bu, bilhassa Almanya'da yeşil ve kırmızı cam yerine gözlüklere **polaroide** denilen ve sağdan, ya da soldan gelen ışığı kıran renksiz camlar konuldu. Böylece perdeden gelen yeşil ışık, **polaroid** camın yalnız birinde, kırmızı ışık da yalnız öbüründe toplanabildi. 1950 yılında, bu usul, artık lâboratuvardan çıkarak İtalya, Macaristan ve 1951 Londra festivalinde halka sunuldu.

1952 nin Aralık ayında, Nevyork'ta Arch Oboler, **3 boyutlu** bir filmi, gayet iştah açacak sözlerle takdim ediyordu: dizlerinizin üstüne yumulan arslan göreceksiniz, işte nihayet üç boyutlu aşk, falan filân. Güney Afrika'da pek az masrafla çekilivermiş bu av ve macera filmi öyle başarılı oldu ki, hemen Hollyvood'un büyükleri bu usulü korku filmleri için benimsediler. Ya da Jane Russel'in **"Fransa Deniz Yolu" (French Line)**, Rita Hayworth'un **"Dişi Şeytan" (Miss Sadie Thomson)** filmlerinde üçüncü boyutlarını belirtmekte kullandılar. **Lâkin Polaroid Şirketi,** bu çeşit gözlük-

lerin seyircinin gözünü oyacak bir fiyatla kiraladığından, kameranın bazı hareketlerinden başka yerde zaten üçüncü boyutu pek belli etmeyen bu usulden seyirci çabuk usandı. Altın yumurta yumurtlayan tavuk da böylece başlangıçta öldürülmüş oldu.

1954 sonunda, Hollyvood, 3. boyuttan tamamiyle vazgeçmişti. Bu usulle birlikte başlamış olan **cinérama** (sinerama) daha ömürlü oldu. İcadcısı Fred Waller 1954 te ölmüştü. Perdeyi yanlamasına üç misline çıkarmakla ve salonun çeşitli yerlerine hoparlörler koyarak bir ses kabartması elde etmekle seyirciyi filmin içine alıyor, filme üçüncü bir boyut kazandırıyordu. Netekim 1927 ve 1935 te Paris'te Abel Gance ve tesisatçı Debrie, **Napolyon** filminin iki kopyesi için böyle bir tadil yaptıkları gibi Walt Disney de, **"Fantasia"**-nın bir kısmında, bazı Amerikan sinemalarına ayni tesisatı koydurmuştu.

Sinerama sisteminde üç projeksiyon makinesi kullanılıyor, perde genişlemesine yayılırken çukurlaştırılıyordu. Perdenin yüzeyi üç yüz metre kareydi. Altı ses şeridi, yirmi hoparlörü vardı. Nevyork'ta bu sistem çok rağbet gördü. Koltuk biletlerini üç ay öncesinden almak gerekti. Bu tesisatı yaptırmak büyük sermaye işiydi. Sonra işden anlar kalabalık bir teknisyen ordusuna ihtiyaç vardı. Böylece, dört beş yıl içinde bütün dünya sineramadan vazgeçti. Şimdi yeryüzünde sade 25 - 30 salon, Mike Todd, Merian Cooper v.s. tarafından yapılmış dört beş programı habire sinerama perdesinde göstermektedir.

Sinerama bu haldeyken Walt Disney, **circorama** (sirk o - rama) adiyle başka bir buluş yaptı: seyirci ayakta duruyor. Çevresi çember halinde perdeden ibarettir. Bu salona onbir kapıdan giriliyor. Onbir projektör, her perdeye filmin bir kısmını aksettiriyor. Yarım saat geçmeden zavallı seyirci yorulmuş ve nereye bakacağını şaşırmış bir duruma giriyor. Üstelik bu sirk ve panayır manzarası içinde seyrettiği şey de konulu bir film değildir.

Sineramanın körükleyicilerinden biri olan Mike Todd, derken o eşsiz reklâm dehâsiyle ortaya yeni bir fikir attı. **Todd A. O.** (Todd Amerikan Optical Company), yani Todd görme malzemesi şirketinin yaptığı sistem şuydu: 70 milimetre genişliğindeki bir filmi, öbür makinelerde olduğu gibi yukarıdan aşağı değil, yanlamasına geçirerek bir dev per-

deye aksettirmek. Bu usule göre perdeye akseden hayaller, normal perdedekinden on defa daha büyük olacaktı. Mike Todd, 1958 de bir uçak kazasına kurban gitmeden önce bu usulle iki film hazırlattı. Biri Fredd Zinnemann'ın rejisörlüğünü yaptığı **"Oklahoma"**, öbürü **"Seksen günde dünyayı dolaşma"**. 1958 sonunda, bütün dünyada yalnız 200 sinema salonu bu sisteme göre donatılmıştı. İşletmeye çıkarılmak için de Todd'un 70 milimetrelik filmleri, 35 milimetrelik normal kurdelelere basılmak zorunda kaldı.

Netekim **Vista vision** (Vistavizyon) filmleri için de ayni şekilde hareket edilmektedir. Bu sisteme göre 35 milimetrelik filmde yukarıdan aşağı sıralanacak yerde, resimler, yanlamasına ve eskisinin iki misli genişlikte çekilir. Yani karenin yüksekliği 35, genişliği ise 55 mm. olur. **Leica** tipi fotoğraf makinesi kullananlar bunu gayet iyi bilirler. Bu sistemde, çekilen sahne, filmde daha geniş yer kapladığından büyütülme ve net olma imkânları daha fazladır.

1957 denberi Rusya'da kullanılan **Kino - Panorama** usulü de sinerama ile ayni temele dayanıyor.

Bütün bu usuller, yeryüzünde oldukça az tatbik edilmiş olmasına rağmen yine de gürültü kopardığından Spiros Skouras, Amerikan **Fox** şirketi için **SinemaScope** (Sinemaskop) şeklini tercih ve kabul etti. Bu sistemde film, standard boydan iki kere daha geniş bir perde üzerine aksettiriliyordu. Bu usulde film çekilirken sahneyi boydan kısaltan, perdeye verirken de normal biçimine iade eden şekil bozucu **(anamorphique)** objektifler kullanılıyordu. Nisbetleri bakımından iyice hesaplanmış olan bu usul eğlence vesilesi diye 17. yüzyıldanberi bilinen, kullanılan şeylerdi. Cam ve aynada tatbik edilen bu usulün objektiflere tatbiki Ernest Abbe (1840 - 1905) tarafından 1880 de mümkün oldu. Sinemada da ilkin 1925 de fransız mühendisi Chrétien (1879 - 1956) tarafından kullanıldı. **Hypergonar** denilen bu objektifle ilk defa 1928 de Claude Autant - Lara, Jack London'un bir hikâyesini filme çekti, 1937 Paris sergisinde de 10 X 60 metre boyunda bir perdede oynattı. Skouras 1953 de Henri Chrétien'de, o zamana kadar genel alana düşmüş olan buluşunun ruhsatını değil, yapılış sırlarını satın aldı. Aralarındaki anlaşma, önce dehşetli bir yaygaraya sebep oldu. Böylelikle de, ilk sinemaskop filmin reklâmı kendiliğinden yapılmış oldu: **"Esvap" (The Robe)**. Beş yıl sonra on binlerce sinema salo-

nu sinemaskop sistemiyle çalışıyordu.

Sesli ve sözlü film çıktıktan sonra, artık sessiz ve sözsüz film yapılmaz olmuştu. Bütün yaygınlığına rağmen sinemaskop için ve renkli film için böyle olmadı. Hâlâ renksiz ve normal perdeye göre film çevriliyor. Yüzyılın ilk yarısında, filmcilik ne de olsa tek tipte yürüyordu. İkinci yarıya geçildiği sırada yollar çok çeşitlendi. Sinema sanatı hesabına bunun bir ilerleme ve bir kazanç olduğunu kabul etmek gerekir. Şimdi de, en önemli şey, ses alma makinelerinde olduğu gibi, filmleri **magnetophone** cinsinden manyetik bandlar üstünde sesi ve resmiyle tesbit edebilmektir. Bu gerçekleşirse, sinema salonlarında film seyretmeğe hacet kalmayacaktır.

CANLI SİNEMA

1950 yılına gelinceye kadar, canlı resimlerle canlı sinema kavramları birbirine karıştırılmıştı. Buna da sebep 1930 yılındanberi canlı resimleri sahiden canlandırmış, onlara hayat vermiş, dünya ölçüsünde geniş bir tesir yaparak âdeta tek okul halinde bu işi idare etmiş olan Walt Disney'di. Çünkü canlı sinema denilince, onun yaptığı canlı resim akla gelir olmuştu. Bugünse, 1910 danberi izleri görülmeğe ve gelişmeye başlayan bir düzüneye yakın "canlandırma", "hareketlendirme" usulü tesbit edilebiliyor. Bunların başlıca çeşitleri şöyle sıralanabilir:

Beylik canlı resimler: Walt Disney ve benzerlerinin yaptığı filmler. Bunlarda el yapısı resim, bir dekor fonu önünde ve düz plânda hareketin tahlili esasına göre canlandırılır.

Mafsallı gölgeler: Trnka, Bartosh, Collin Low gibilerinin kâğıttan, kartondan veya tenekeden keserek kamera önünde oynak yerlerinden kımıldattıkları figürler.

Çin Karagözü: Lotte Reiniger'in yaptığı gibi, çeşitli gölgelerin arkadan aydınlatılarak düz bir yüzeyde hareketlendirilmesi. Uzak Doğu'da Naburo Ofuji, renkli Çin Karagözü figürlerini, arkadan ışıklandırarak perde hareketleriyle filme çekmiştir. Türkiye'de hazırlanmış olan Karagöz filmleri de bu çeşit canlı resimlerdendir.

Çeşitli canlandırma: Disney ve Barotsch'un yaptığı şekilde, başka başka figürleri hem bir yüzeyde, hem de derinlemesine hareketlendirerek canlandırma tekniği.

Canlı bebekler: Cohl, Starevitch, Potouchko, Trnka gibi kimselerin üç boyutlu dekor önünde her hareketini teker teker filme çektikleri oynak yerlerinden kımıldayan bebekler.

Canlı heykeller: plâstik maddelerden yapılmış, ama kukla veya bebek olmayan heykel figürlerinin ışıklandırılmak ve kımıldatılmak suretiyle üç boyutlu dekor ortasında canlandırılması.

Pelikül üstüne resim: sonradan negatif gibi kullanılmak üzere doğrudan doğruya pelikül üstüne yapılan resimlerle hareketlendirme.

Eşya filmleri: reklâmcılıkta kullanıldığı gibi, bazı eşyanın yerini değiştire değiştire her hareketin teker teker resmini çekerek canlandırma.

Sinema hilesiyle canlandırma: normal çekilmiş filmlerde hile yaparak, meselâ filmin her karesini yeniden, ama ters istikamette filme çekerek önceki hareketi ters göstermek suretiyle canlandırma. Tramplenden atlıyan bir yüzücünün suya daldıktan sonra bu usulle yeniden sudan fırlayıp tramplendeki yerine geçmesi, insanları ve taşıtları normalden daha çabuk hareketlendirmek, yahutta hareketi yavaşlatmak gibi hileler.

Daha da bir hayli çeşit bulunabilir. Ama hepsinde ortak olan nokta, canlı sinemanın temelini teşkil ediyor: hareketin tahlili ve her sahnenin tek tek filme çekilmesi.

Birleşik Amerika'da Disney, 1940 sıralarında bütün dünyayı eline geçirecek kadar yaygın bir tesir gücü kazanmıştı. Bu yaygınlığa ve tesir gücüne rağmen, Disney'in filmlerinde icat imkânları, yeni buluşlar, orijinal sanat vasfı, tersine, yavaş yavaş azalıyordu. Mickey, Donald, Pluto gibi insanlaştırılmış hayvanları, sevimliydiler, ama kalıplaşmışlardı. Disney, yaratıcı olmaktan çıkmış, büyük ölçüde bir imalâtçı bir fabrikatör, bir tüccar olmuştu. Flimlerinin resimli romanları milyonlarca sayı basılıp satılıyordu. Son yıllarda kurduğu **Disney Land,** filmlerindeki kişiler ve dekorlarla dünyanın her yanından çocukları, turistleri çeken gerçek bir Lunapark, bir eğlence şehri olmuştur ki, bu sayede Disney, eski sanatını işletmekte, paraya çevirmektedir.

Amerikada canlı resimle film yapanların çoğu, hayvanları insanlaştırarak **Mickey** ve **Donald**'ın izinden gitti. İster istemez, birbirine benzer hale girdi. **Paul Terry,** Walter

Lantz, Léon Schlésinger ve 1944 tenberi **Warner** şirketinin çeşitli ressamları bu yolda yürüdüler. Kedi ve Fare **Tom and Jerry** gayet sevimli şeyler olmakla beraber kendilerinden önce yaratılmış hayvancıklara son derece benziyorlardı. 1950 den sonra Stephen Bosustow, bu biteviyeliği gidermeğe çalıştı. Cannon, Pete Burness, Lew Keller gibi kimseler Amerikan üslûbunu yenileştirdiler. **Newyorker** ya da **Esquire** gibi lüks dergilerin karikatüristlerine ait çizgi özelliklerini perdeye aktardılar.

Kanada'da çağımızın en büyük sanatçılarından biri yetişti. Canlı resim alanında Norman Mc Laren bir usta olduğunu isbat etti. Bu genç İskoçyalı'yı Cavalcanti keşfetmişti. 1941 de **Millî Film Merkezi** müdürü olan Grierson, onu İngiltere'den Kanada'ya çağırdı. Mc Laren, tekniğini boyuna yenileştirerek, acı ve alaycı mizahiyle son derece şahsi eserler verdi. Kişiliği, günümüzün canlı resimcilerine tesir etti. **Kanada Film Merkezi**'nde birçok yeni değerin yetişmesine de gayret etti. Canlı resim tekniğinin her sahasında ayni ustalıkla eser vermesini bildi.

Çekoslovakya'da **Stanty Film** (Devlet sineması)nın desteğiyle 1945 tenberi iki esaslı okul gelişmekteydi. Canlı resim alanındaki bu gelişme Prag'da ve Gottwaldow'daydı. 1945'te Prag da bir grup meydana gelmişti. Bu grupta ressam ve gravürcü Trnka, Hofman, Brdecka, Krejcik gibi sanatçılar vardı. Önce resimleri hareketlendirerek işe başladılar. 1947 den sonra Trnka, Çekoslovakya'da çok gelişmiş bir sanat olan oyuncakçılıktan, kukladan faydalandı. **"Spalicek" (Çek Yılı)** filmini sırf kuklalarla meydana getirdi. Bu film 1948 de Venedik'te mükâfat kazandı. Daha sonra plâstrin gibi maddelerden yapılmış heykellerin hareketine dayanarak Çek Halk Masalları'nı filme çekti.

Gottwaldow grupu 1940 ta, Bata'nın merkezi olan şehre henüz Zlin denmekte iken faaliyete geçmişti. Hermina Tyrlova, o zamanlar çocukların seyrettiği kuklalarla film çeviriyordu. Carel Zeman ise, kolları bükülmüş telden bir tahta figürü **Bay Prokouk** adiyle baş aktör sayıp terbiye filmleri çevirdi. Sonraları el yapısı resimlerle kuklaları karıştırıp hareketli maketlerle tarih öncesine ait bir eser meydana getirdi. Jules Verne'den serbestçe naklettiği **"Şeytanca bir icat"**ta, canlı resimciliğin çeşitli tekniklerini birarada kullandı.

Çekler bu sanatta iki önemli ders vermişlerdir: biri, mahalli imkânlara bağlanmak (Kukla, oyuncak). Öbürü, canlı resim sinemacılığında mutlaka orijinal olmanın çarelerini aramak.

Fransa'da, reklâm resimleri yapmakla bu işe girişen Grimault, savaş yüzünden başladığı filmleri bitiremedi. Disney üslûbunda çalışıyordu. Sonunda yine reklâm filmlerine döndü. Alexeieff, Etienne Raik gibi sanatçılar başka yönden canlı resimlere devam ettiler. 1955 te Fransız canlı resmi, gerçek sanat bakımından hemen hemen silinip gitmişti. Reklâmcılıkta bu tarzdan çok faydalanılıyordu. Hattâ teknik bakımdan ilerlemeler bile yapılmıştı. Çocuk resimleri tarzında şemalaştırarak canlı resim filmleri yapmak bu arada sayılabilir.

İngiltere'de 25 firma, canlı resimlerle film yaptırmak için 400 mütehassıs kullanıyordu. John Halas'la Miss Joy Batchelor, birçok kısa ve iki üç uzun film yapmak üzere 1940 tanberi işbirliği halindeydiler. Üslûpları genel olarak Disney tarzındaydı. Eserleri çoğunlukla terbiye ve öğretim kokusu taşıyordu. Hayvan resimleriyle tanınmış David Hand, gölge resimleriyle belirgin Bob Godfrey bunlar arasında en değerli sanatçılardandır.

Rusya'da 1940 1955 arası, canlı resimde çocuk eğitimini hedef tutuyordu. Hayvanlar arasında geçen masallar söz konusu olunca, üslûp Disney'in şaşmaz taklitçisiydi. Tsekhanowsky bu alanda iyi sonuçlar elde etti. 1954 ten itibaren de, canlı resim, değişmeye başladı. Bu filmlerde olgun insanlara hitabetmek, bebek figürleri kullanmak gibi yenilikler görüldü.

Holanda, İtalya, Danimarka, Norveç, Romanya Polonya ve Yugoslavya bu alanda çeşitli örnekler verdiler. Sayıca az olmakla beraber yine bir gayret ifadesi eserler meydana getirdiler.

Japonya ve Çin, yerli geleneklere bağlı kaldıkları için, bazan Disney üslûbuna dökülseler bile gerek konuları, gerek kompozisyon ve işlenişleri bakımından oldukça orijinal sonuçlar elde ettiler.

Brezilya'da da, Anelio Latini Filho, beş yıl çalıştıktan sonra **"Amazon senfonisi"** adiyle el yapısı canlı resim filmini bitirdi. Uzun filmdi bu ve gerek yerli hayvanlariyle, gerek yerlilerin halk hikâyeleriyle çok ilgi çekti.

BUGÜNKÜ SİNEMA

AVRUPADA

1950 den sonra bir kısım ilgililer sinema sanatı ve geleceği üzerinde ümitsizliğe kapılır gibi oldular. 1930 dan itibaren belirmeğe başlayan bir, **dünyaya mal oluş,** yüzyılın ikinci yarısına geçilince, sinema âleminin en mühim meselesi haline girdi. Sinema sanatı, beşiği olan memleketlerin tekelinde kalmaktan çıktı. Belki de yakın bir gelecekte Asya, Avrupa ve Amerika'yı gölgede bırakacaktı. Ne gelenekler, ne tecrübeler eskimiş bir sanatı, doğduğu ülkelerde çeşitli buhranlardan kurtaramıyordu. Bütün ümit, yeni doğan genç nesillerin sanat gücündeydi.

Sinema salonlarına rağbetin azalması, yıldız sisteminin kötü kullanılışı, yapılan filmlerin bir kısmına Hollyvood'un burnunu sokması, sansürün kısırlaştırıcı baskısı 1955 İtalya'sında gerek sanat ve sanatçı, gerek mâli iflâslar yüzünden istihsal konusunu buhrana götürdü.

Yeni Gerçekçilik, Antonini Fellini, Lizzani, Maselli gibi yeni yetişmelerin elinde hamle kazanıyordu. Rossellini kendine kapanmıştı. Visconti, **"Senso" (Günahkâr Gönüller)** filmiyle yeniden sinemaya döndü. Yeni Gerçekçiliğe sade cemiyeti olduğu gibi aksettirmekle bağlı kalmıştı. Sansür bu filmin birçok sahnelerini kırpmış, kuşa çevirmişti. Visconti'nin en güzel eseri, şüphesiz **"Notte Bianche" (Beyaz Geceler)** oldu.

Bir zabıta vakası, Zavattini ve De Santis'e **"Roma, Ore Undici" (Acı lokma)** filmini ilham etti. Bir "İşçi aranıyor" ilânı üzerine iki yüz işsiz kadın bir tahta merdivene yığılmışlar, merdiven çökünce aralarından bir kısmı ölmüşlerdi. Zavattini ile De Santis, genç gazeteci Elio Pietri'nin de yardımiyle önce bu olay üzerinde bir tahkikata giriştiler. Kurbanlardan on kişinin hayatını öğrendiler ve herbiri çökme olayında nihayetlenen on ayrı insanın hayatını bir filme topladılar. % 90 ı stüdyo'da çevrilmiş olmakla beraber bu film,

Yeni Gerçekçiliği en yüksek noktasına ulaştıran eserlerin başlıcalarından oldu.

Zavattini **"Amore in Città"** (**Şehirde Aşk**) filmiyle bu akımı daha da yükseltti. Bu filmi için Antonioni, Lizzani, Maselli, Dino Risi ve Fellini gibi beş rejisörü dekor ve artist kullanmaksızın, olmuş şeyleri filme çekme işini ısmarladı. Dino Risi bir halk bayramının acı ve tatlı taraflarını Fellini, evlenme konusundaki bir acı haberi; Maselli çocuğunu bırakmak zorunda kalmış bir anayı olanca gerçeklik ve parlaklığiyle tesbit ettiler. Antonioni daha ileri giderek birçok kimseye, vaktiyle başarısızlıkla sonuçlanmış intiharlarını tekrarlamalarını teklif etti. Film, hiçbir bakımdan birbirine benzemeyen kimselerin eseri oldu.

Bu beş kişinin en yaşlısı Michel Angelo Antonioni **Cinema** dergisinde ve **Film Deneme Merkezi**'nde çalışmıştı. Marcel Carné'ye asistanlık etmiş, belge filmleri çekmişti. Sonra Milâno'da orta halli bir ailenin macerası olan **"Cronica de una Amore"** (**Bir aşkın hikâyesi**)ni, Pavese'nin bir romanından konusunu alarak **"Le Amiche"** (**Dostlar**) ı çevirdi. Edası ve üslûbu son derece şahsiydi. Bu film, 1955 Venedik festivalinde gümüş arslan madalyası aldı.

Carlo Lizzani tenkitçiydi, tarihçiydi, nazariyeciydi, sıkıştıkça aktörlük eder, senaryo yazar, gayet iyi belge filmleri çekerdi. Yirmi dokuz yaşında rejisörlüğe başladı. İlk filmi **"Achtung Banditi!"** (**Davranmayın Haydutlar!**) dı ve bunda, o zaman hiç tanınmamış, ama sonradan dünyanın dilinde dolaşacak bir kadın, Gina Lollobrigida rol almıştı. Filmin konusu, Cenova bölgesinde, mukavemet hareketi zamanında geçiyordu. **"Chronache di poverti Amanti"** (**Fakir Aşıkların hikâyesi**)yle şaheserini verdi. Film, esas itibariyle Floransa'da bir daracık sokağın hikâyesiydi ama, canlı, ihtiraslı bir hayatı anlatıyordu.

Dino Risi, daha ziyade **"Pane, amore e Fantasia"** (**Aşk ve Hayal**), **"Pane, amore e gelosa"** (**Aşk ve kıskançlık**) serisiyle şöhretini yaptı. Vittorio de Sica ile Gina Lollobrigida'nın oynadığı bu seride üçüncü eser **"Pane, Amore e..."** (**Aşk ve ekmek**) idi ve De Sica'nın arkadaşı Sophia Loren olmuştu. Böylece, Yeni Gerçekçilik fikri, ticari kazanç emrine girmiş bulunuyordu.

Önceleri karikatürist ve gazeteci olan Federico **Fellini**, 1943 ten sonra Rossellini'nin birçok senaryolarını hazırladı.

Filmlerinde kötümser bir alaycılık göze çarpıyordu. En önemli eseri, onu bütün dünyanın gözünde en büyük rejisörlerle bir hizaya getiren **"La Strada" (Sonsuz yol)** oldu. Bu filmle üslûbu da gelişti. Giulietta Massima yarı aptal bir kızı, Anthony Quinn, yarı hayvan bir serseriyi okadar



Sofia Loren (İtalyan aktrisi)

mükemmel canlandırdılar ki eserin cemiyetle ilgili yönü, kadının mal gibi alınıp satılması fikri ikinci plâna düştü. Harikulâde fotoğrafla, mükemmel bir montaj, son derece tesirli bir gerçekçilik, her an değişen bir ritmle birleşerek eseri, son yılların şaheserlerinden biri haline getirmişti. Ba-

zı bakımlardan yalnız aydını ilgilendirir sanıldığı halde, ruh halleri yönünden bütün dünyadaki kalabalıkları tahmin edilemiyecek derecede ilgilendirdi. Film 1954 Venedik festivalinde gümüş arslan, 1956 da Amerika'da en iyi yabancı film Oscar mükâfatı kazandı. Ayni yıl Nevyork tenkitçileri, filmi en iyi yabancı eser ilân ettiler. **"İl Bidone"** **(Kalpazanlar)**, ayni başarıya ulaşamadı.

Lattuada **"La Lupa"** **(Dişi Kurt)**, **Mario Soldati "La Provinciale"** **(Aşkım satılmaz)**, Renato Castellani **"İ Songi nel Cassetto"** **(Çekmecedeki rüyalar)**, Zampa, konusunu Moravia'dan aldığı **"La Romana"** **(Romalı kadın)** filmiyle İtalyan sinemasının güzel eserlerini yarattılar.

Vittorio de Sica, **"Stazzione termini"** **(Büyük gar)** filminin başarısızlığından sonra eser verecek yerde aktör olarak filmlerde rol almakla hatâ etti. Zavattini'yle birlikte hazırladıkları **"İl Tetto"** **(Çatı)** filmi, Yeni Gerçekçiliği bazı tekrarlara da düşmüş olsa, yine yücelten bir eser oldu. Bu film, bir gecekondunun hikâyesiydi. Yeni evli iki genç işçi, kanunun boşluklarından faydalanarak bir dam altı kurabilmek için didiniyorlardı. Filmin plânı gözden geçirilince aynen **"Bisiklet Hırsızı"** ile karşılaşılıyordu. Buna rağmen eser gene de güzeldi.

Fransa'da 1951 1955 arası iyi geçti. Halkın yerli filme karşı gösterdiği ilgi Hollyvood mahsullerini düşürdü. 1956 da Fransa'nın yaptığı film sayısı 120 yi geçti. Hele başka memleketler veya şirketlerle ortaklaşa yapılan filmlerin sayısı daha da artmıştı.

1950 den itibaren korku filmleri azalmıştı, Pagliero ve Charles Brabant, Jean Paul Sartre'ın piyesinden **"Saygılı Yosma"**'yı sinemaya aktarmışlardı. Yves, Allégret, **"Mucize bir kere olur"** filmiyle savaşın sevgilileri birbirinden ayırmasına isyan etmişti. **"Aslan Payı"**'nda baraj yapmakta çalışanları, **"İhtiras kadını"**'nda kendi sanat kabiliyetini tasvir etti.

Clouzot, **"Dehşet Yolcuları"** **(Le salaire de la peur)** filmiyle en güzel eserini verdi.

Charles Spaak'la işbirliği ederek André Cayatte, önce Fransa'nın adalet işlerini dosdoğru tasvir eden bir seri film yaptı. Sonra, bu alanda sansürün güçlükleriyle karşılaşınca işi gelenekçi melodram konularına döktü.

Fransa'da sinemanın gelişmesi Jean Renoir'in memlekete dönmesine sebep olmuştu. Hindistan'da çevirdiği **"Irmak"** renklerinin güzelliğine rağmen. Hind gerçeğini akset-



André Cayatte (Fransız rejisörü)

tirmekte biraz yapmacıklıydı. Renoir, John Huston'un **"Moulin - Rouge"**unu da geçen bir **"French - Cancan"** çevirdi. Montmartre semtini anlatmak, bu semtin milletlerarası eğlence yeri olmak değerini belirtmek bakımından eşsiz bir eserdi.

René Clair, **"Gece güzelleri"**nde başarı gösteremeyince, her bakımdan güzel bir eser verdi: **"Porte des Lilas" (Leylâklar Kapısı).**

René Clément'ın **"Gervaise"**i **(Sen bir melektin)** Zola'nın "L'Assamire"ının iyi bir adaptasyonu oldu.

1957 - 1958 arasındaki kaynaşmaya rağmen Fransız sinema okulunda bir çeşit yorgunluğun izleri gayet açıktır. Haklı, haksız, eski üstadlar yıpranmış ve tasfiyeye uğramış



Roger Vadim (Fransız rejisörü)

olsa bile yeni yetişen gençler arasında sinemayı kendine başlıca iş edinmiş, hayatının anlamı haline getirmiş değerler çoktur.

1945 ve 1955 arasında kırk kadar sanatçı yetişmiştir ki, bunların kalbur üstü olanları içinde Ciampi, André Michel ve bilhassa Alexandre Astruc sayılmalıdır. Genç sinema tenkitçisi, daha yirmi yaşında olduğu halde stlio - kamera formülünü ortaya atarak kendine geniş bir şöhret sağladı. Barbey d'Aurevilly'den sinemaya aktardığı **"Kızıl Perde"**yle

işe başladı. **"Kötü tesadüfler"**inde konu hayli fakirdi. Ama asıl kişiliğini, Maupassant'ın meşhur eserinden çevirdiği filmde, **"Bir Hayat"**ta gösterdi.

1955 ten sonra, yaşları otuzu aşmayan bir alay rejisör, sinema dünyasının altını üstüne getirdiler. Roger Vadim, içlerinde en iyi şöhret yapanıydı. Birigitte Bardot'yu ortaya çıkararak Amerika'da kendine büyük isim yaptı. Brigitte, Vadim'in elinde, modern genç kız tipinin son modeli oldu. **"Ve Allah Kadını yarattı..."**, **"Mehtap kuyumcuları"** gibi filmlerle, Vadim, sanat değerinden çok, yıldız yaptığı artistin ticaret değerine önem verdi. Agnès Varda, Pierre Kast, Marcel Camus, Louis Malle yeni yetişenler içinde oldukça değerli eserler veren rejisörlerdi.

1950 den bu yana Fransız belge filmcileri, yaptıkları kısa filmlerle bir çok milletlerarası festivallerde derece aldılar. Savaş sırasında bir İtalyanın ortaya attığı Sanat Filmciliği, yani eski sanatçıların hayatını, eserlerini tanıtan filmler Fransa'da gelişti. Jérome Bosch gibi, Giotto gibi eski üstadların eserleri filme çekildi. Bu alanda Alain Resnai en tanınmış kimseydi. Van Gogh'un hayatını, yalnız tablolarını filme çekerek biraz fazlaca edebi şekilde anlattı. Ondan sonra Picasso'nun **"La Guernica"** isimli büyük kompozisyonunu ele aldı ve Paul Eluard'ın yardımiyle İspanya iç savaşını da canlandıran bir film meydana getirdi. Nihayet büyük belge filmcisi Joris Ivens de, **"Seine nehri Paris'e rastladı"** adlı eserini Fransa da çevirdi.

İngiliz filmciliği 1955 te büyük Alexander Korda'nın ölümünden ve belge filmciliğinin yeniden canlanmasına sebep olan Michael Balcon'un stüdyolarını televizyona satarak M. G. M. in film yapıcısı olmasından sonra yeni bir buhrana girdi. 1946 daki 1.635.000 bilet satışına, yani seyirciye karşılık 1957 de 925 bin bilet satışı da, seyirci kaybı bakımından buhranın belgesiydi. Beş yıl içinde, her on sinema salonundan bir tanesi kesin olarak kapılarını kapamıştı. Rank, uzun incelemelerden, hesaplardan sonra, sinemacılık sanayiindeki bütçesini denkleştirmek için şekerlemecilikten kazandıklarını ilâve ediyor, filmcilik işlerinin bazı kısımlarından vazgeçiyor ve Amerikan filmlerinin dağıtımına yer veriyordu. Londra piyasasında gittikçe yeri, önemi artan Hollyvood, tanınmış İngiliz artist ve rejisörlerini çekmişti: David Lean,

Carol Reed, Mackendrick böylelerindendi. Carol Reed, eskisi kadar güzel film yapmıyordu. **"Aradaki Adam"** **(The Man Between)**, o meşhur **"Üçüncü Adam Kim?"**in bir çeşit tekrarı sayılabilirdi. Diana Dors'a baş rolü verdiği **"Güreşçinin Sevgilisi"** **(A kid for Two Farthings)** İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin az çok tesirinde kalmış, ama gereği gibi ilgiyi kendine toplayamamış bir filmdi. Bütün hüneri eski Dünya Boks Şampiyonu Primo Carnera'yı sinemada harcamak oldu. Diana Dors'un sekiz saniyeyi aşan uzun, renkli ve çok tatlı bir portresi, filmi seyreden erkeklerin yüreğini çarptırmış olsa gerektir. Gina Lollobrigida'ya baş kadın rolünü verdiği **"Trapez"** ise, tam mânasiyle ticari bir filmdi. Sophia Loren'in baş rolü aldığı **"Anahtar"** **(The Key)** Carol Reed'in ayni niyetle davrandığını yeteri derecede gösteriyordu.

Anthony Asquith, **"Firari âşıklar"** **(The Young Lovers)** da ve **"Ölüm Emri"**nde **(Orders to Kill)** önemli cemiyet meselelerini ciddi, dürüst bir üslûpla, ama ihtiyatla inceledi.

David Lean **"Ses Duvarı"** **(The Sound Barrier)**le İngiliz hava kuvvetlerinin gayretini belirtmeğe çalıştı. **"Venedik Tatili"**nde **(Summer Madness)** kederli bir aşk hikâyesini canlandırdı. Nihayet, Hollyvood hesabına çevirdiği bir film, ona hakettiği milletlerarası büyük şöhreti sağladı. Bu **"Kwai nehri köprüsü"**ydü **(The Bridge on the River)**. Üç buçuk saat süren bu uzun filmde büyük İngiliz aktörü Alec Guinness, vazife, disiplin ve temiz iş yapma fikri uğruna, İkinci Dünya Savaşı'nda, kaypak ve iki yüzlü Japonlarla işbirliği durumuna düşen bir İngiliz albayını canlandırıyordu. Film, tekniğin her mânasiyle mükemmel, sürükleyici bir eserdi. Herşey büyük bir titizlik ve dikkatle hesaplanmış, tatbik edilmişti. Bununla beraber, şaheser denecek deha ateşinden mahrumdu.

Sir Laurence Olivier, **"Richard III."**le Shakespeare'in eserlerini filme çekmeğe devam etti. Ama bu film, **"Hamlet"**in getirdiklerine yeni birşey eklemedi. 1940 nesli kaybolup gidiyordu. Charles Frend'in **"Zalim Deniz"**i **(The Cruel Sea)**, başarı ve güzelliğiyle bir istisna teşkil ediyordu. Mizahçı grup, Fransız Bulvar komedileri veya Hollyvood'un şenlikli filmleri kadar saçma, kötü eserler veriyordu. Bununla beraber yeni bir ümit belirmeğe başlamıştı: birçok genç,

Lindsay Anderson'un çevresinde, **Hür Sinema (Free Cinéma)** adiyle toplanmışlardı. Bunlardan James Broughton, Karel Reisz, Guy Brenton, Claude Goretta ve Lindsay Anderson'un kendisi, dikkate değer eserler verdiler. Goretta, bir filminde oyuncu olarak anadan doğma iki sağır ve dilsiz kullanmıştı. Bu grupun İngiliz sineması üzerindeki tesirinin ne olacağı tabii şimdiden kestirilemez.

1953 ten itibaren Rus sinemacılığı da yeni bir hamle kazanmıştır. Genç rejisörler hayatla doğrudan doğruya temasa girerek eserler veriyorlar. Sinema salonları eskisine göre daha da arttı. Poudovkine, ölümünden önce, **"Vassily Bortnikov'un dönüşü"** adında iyi bir film verdi. Dovjenko, tam **"Deniz şiiri"** isimli kendi senaryosunu filme çekecekken ölüverdi. Karısı Julia Solntzeva, bu filmi onun ölümünden sonra yaptı. Serge Youtkevitch, önce Asya'da, sonra bir Arnavut isyancısı olan İskender Bey'ı hayatına dair bu isimle iki film yaptı. Rusya'da doğrudan doğruya kabinede bir Vekillikle idare edilen sinema işleri, 1950 den sonra halkın iyi film görmeme şikâyetleri üzerine hızlandırılmaya çalışıldı. Lâkin tek elde, tek görüşle, tek yönde yürütülmek istenen sanat, hür memleketlerin sanatiyle kıyaslanamayacak derecede kötü sanat oluyordu. Amerika'da sinemanın sanayileşmesini tenkit edenler bile, güdümlü sanata göre o sanayileşmenin daha serbest araştırmalara imkân hazırlaması, her yönde değişebilen fikir hürriyeti ışığında gelişmesi üzerinde birleşmektedirler. Halka daima ayni düşünceleri aşılamak tasası, rejime bağlı kalmaya mahkûm Rus filmciliğini sanat alanında serbestçe gelişemiyecek şekilde kösteklemektedir.

1954 - 1958 arasında yeni film yapanlar ve rejisörler yetişmiştir. Bunlar bir yandan eski Rus yazarlarının, yeni Rus yazarlarının eserlerini sinemaya naklediyorlar, bir yandan Bolşoy Balesi gibi hükümet tesislerinden faydalanıyorlar. 1954 ten sonra, yeni bir canlılık başlamıştır deniyor. 1958 den sonra Guerassimov, Şolohov'un **"Sakin Don Irmağı"**nı başariyle filme çekti. Buna benzer daha başka eserler de verdi.

İsveç sinemacılığı 1950 denberi her yıl otuz film vermektedir. Bütçesi ise pek yüksek değildir (Yılda 30 - 40 milyon frank. Yani yarım milyon Türk lirasından biraz fazla).

Arne Mattson, **"Yalnız bir yaz dansetti"** filmiyle dünya çapında bir başarı elde etti. Filmin yıldızı körpe bir sanatçı olan Ulla Jacobson'du. Bundan sonra yaptığı filmler okadar güzel olmadı. Ama genç Isveç senaryo yazarı Rune Lindström, Halldor Lakness'in romanından konusunu alarak **"Salka Valka"**yı yazınca, bu filmi değerlendirmesini bildi. Alf Sjöberg, bir iki ticari denemeden sonra çok başarılı bir eser verdi. Bu, senaryosunu İngmar Bergman'ın yazdığı **"Son çift de gitti"** (**Sista paret ut**) filmiydi.

İngmar Bergman'ın kendisi, nihayet filmlerini değiştirip dünyasını derinleştirerek, 1950 sonrasının dünyada en büyük rejisörlerinden biri olduğunu herkese kabul ettirdi. Gerek **"Kadınların bekleyişi"** (**Kvinnors Vataan**) gerek **"Monika'yla geçirdiğimiz yaz"** (**Sommarcn med Monika**) şiddetli hiciv yüküne rağmen iyi birer cemiyet incelemesiydi. **"Hayatın eşiğinde"** (**Narvavilet**) filminde daha da ileri gitti. Bu film, 1958 Cannes festivalinde en iyi rejisör ve en iyi kadın oyuncu armağanını kazandı. Bu filmde üç gebe kadın, ayni hastahane odasında doğuruyordu. **"Yabani çilekler"** (**Smultronstallet**) filmiyle de sanatının en yüksek noktasına ulaştı. Bu filmde, Bergman'ın üstadı Victor Sjöström, bütün kudretiyle sevimli, nefrete lâyık bir ihtiyarı canlandırıyor; araştıra araştıra geçmişti, yaşadığı zamanı, şimdiyi, ölümü, sevgiyi bir arada yaşatıyordu. İngmar Bergman, senaryo yazarı ve rejisör olarak daha kırk yaşında, daima değişken, çağımızın en kuvvetli insanı olduğunu yeni bitirdiği **"Çehre"** filmiyle bir kere daha isbat etmiştir. Danimarka okulu 1950 denberi iyiden iyiye gerilemiş bulunuyor. Eskiden, belge filmleri de, konulu filmleri de ticari maksatlarla yaptıkları filmlere göre çoğunluktaydı.. Sanayicilerin desteğinden mahrum bir halde, Ole Palsbo 1952 de, vakitsiz öldü. **"Schmijdt ailesi"** diye hiciv dolu bir komediyi ancak bitirebilmişti. Carl Dreyer, sonuncu filmini kendi yurdunda yaparak Danimarka sinemasına biraz değer kazandırdı. **"Söz"** (**Ordet**) böylece 1955 yılında Dünya film mükâfatlarının en büyüğünü elde etti. Konusu Kaj Munk'un bir tiyatrosundan alınmıştı ve zengin bir köylü ailesinin hayatını gerçeğe uygun bir şekilde anlatıyordu. Çağından ve içinde yaşadığı dünyadan uzakça olmakla beraber **"Söz"**, o yıl bütün dünyada yapılmış olan filmlerin en iyisiydi.

1952 ve 1955 arasında Finlandiya'da, ortalama yılda otuz film verdi. Fin dili hem güçtü, hem de dört milyonluk Fin halkı dışında konuşulmadığı için filmler de anlaşılmıyordu. Finlandiya'da 550 sinema salonu vardı. Bu memlekette ilk filmler 1908 de çevrilmeğe başlamış, 1920 yılına doğru biraz gelişmişti. Ekki Karu'nun kurduğu **Suomi - Film** şirketinin bu gelişmedeki payı büyüktü. 1930 dan sonra sinema, Finlandiya'da iyice gelişti. Valentin Vaara, Nyrki Tapiovaara gibi dünyaca tanınmış rejisörler yetişti. Tapiovaara, 1940 daki erken ölümüne rağmen değerini dünyaya kabul ettimiş bir kimseydi. Erik Blomberg, operator olarak başladığı filmciliğe rejisör olarak devam etti. **"Beyaz Ren geyiği" (Valkoinen Peura)** büyük bir şöhret kazandı.

Norveçte sinema, 1915 tenberi millileştirilmiş değildi ama, belediyeleştirilmişti. 577 sinema salonundan en önemli 151 i büyük şehirlerdeydi. Yılda 30 milyon seyircinin onda dokuzu bu salonlarda sinema seyrediyordu. Belediye sinemaları bir Birlik halindeydi. Stüdyoların çoğu onların idaresinde olduğu gibi film dağıtımı işlerini de onlar idare ediyordu. İlk Norveç filmi 1912 de yapıldı. 1920 ile 1946 arasında 76 büyük film yapıldı ki bu aşağı yukarı yılda iki veya üç film ediyordu. Ayni dili konuşan Danimarkayla işbirliğine geçildi. Carl Dreyer Norveç'e gelerek film çevirdi. Alman işgali sırasında sinemacılık durmadı. **"Kartallı kız" (Bastard)** gibi, Helge Lind'in en kuzeyde mükemmel fotoğraflarla çevirdiği eserler yapıldı. Norveç'te çok önemli çalışmalar doğurmuş olan mukavemet hareketi, İkinci Dünya Savaşından sonraki filmlere bol bol konu hazırladı. Olaw Degar'ın **"Yaşamak istiyoruz" (Vi vil leve)** gibi eserleri, o yılların havasını gayet iyi ve samimi çizgilerle canlandırdı.

1940 - 1945 arasında, işgalcilerin Amsterdam'da yaptıkları üç, dört film bir yana bırakılırsa, Holanda'da hiç film çevrilmedi. Memleketin tek stüdyosunda, savaştan sonraki on yıl boyunca, sadece dokuz büyük film yapıldı. Buna karşılık, 1930 da Joris İvens'ın başladığı ve başkalarının yürüttüğü güzel bir belge filmi serisi vardır. Bu alanda çalışanların en iyileri Bert Haanstra ile Herman van der Horst'tur. Genel olarak sinemalara pek az kişi gider, yılda nüfus başına yedi bilet satılır. Programlar da hemen hep yabancı film-

lerle doludur. 1955 tenberi yılda üç film yapılmağa başlanmıştır.

Belçika, 1935 ve 1955 arasında, Holanda'ya göre çok daha fazla film yapan bir memleketti. 1934 te, Anvers'te Flâman diliyle yapılan filmleri Jan Venderheyden idare ediyordu. Yaptığı filmlerden, halk tiyatrosu temeline dayanan **"Uylenspiegel"** oldukça değerli bir eserdi. Lâkin hem film yapan, hem rejisörlük eden bu adam, işgal günlerinde Almanlarla işbirliği ettiğinden kurtuluş ertesi tasfiyeye uğradı. 1945 le 1958 arasında çevrilmiş kırk kadar Flâmanca film ancak yerli halkı tatmin edebilecek orta karar eser şeklinde görülmektedir. Jasques Feyder, Charles Spaak, ve Fracis, Fernand Gravey gibi en iyi Belçikalı rejisör ve artistler, eserlerini daha ziyade Fransa'da ve Fransızca filmlerle vererek memleketlerini yüceltiyorlar. 1500 sinema salonu olan ve adam başına 1946 da 16 bilet düşen böyle canlı bir küçük memlekette sinemanın daha ileri gideceği muhakkaktır.

İsviçre'de ise beş milyon nüfuz yaşar. Dört değişik dil konuşulur. Savaştan önce ve sonra, İsviçre sinemacılığı yılda üç veya dört filmden fazla vermemiştir. Savaş sırasında ise 1941 ve 1942 .de her yıl on ikiden fazla film yapılırdı Jacques Feyder, karısı Françoise Rosay'la oraya sığındığı zaman birçok maddi imkânsızlığa rağmen **"Bir kadın kayboldu"** filmini orada çevirmişti. İsviçre'de en çok Alman bölgesinde film yapılıyor. Zurih'teki **Praesens** firması, 1945 tenberi Amerikalılarla ortaklaşa eser vermeğe yönelmiştir. Fred Zinnemann, **"Damgalı melekler" (Die Geseschnichnaeten)**i orada çevirdi. İsviçre'de yetişen en iyi rejisör Lindtbergdir ki iki defa Venedik festivalinde armağan kazanmıştır.

1939 1952 arasında İspanyol sinemacılığı siyasi bakımdan, içtimai bakımdan sahte, güzellikte sıfır, sanayi olarak aciz içindeydi. Franco rejimiyle birlikte Madrid'te film yapılmağa başlanmıştı. 1942 de yıllık film yapımı elliyi buldu. O zamandanberi de ortalama miktar kırkla elli arasındadır. Propaganda filmleri başta gelir. **"Irk" (Raza)** buna örnektir. Senaryosunu takma isimle Franco'nun kendisi yazmıştı. Luiz Saenz de Heredia çevirdi. 1930 da filmciliğe

başlamış olan bu becerikli adam her çeşit eser verdi. Eski nesil içinde güzel film yapanlardan Antonio Roman, Florian Rey, José Buchs, Benito Perojo işe devam ettiler. Eski aktör Juan de Ordunya tarih konularında güzel eserler verdi. 1950 den sonra İspanyol sineması, bütün fikir hayatı gibi yeni bir hız kazandı. Yeni neslin ilk önemli eseri, **"Hoş geldi Bay Marshall"** oldu. Bu filmi çevirenler Juan Antonio Bardem ve Luis Garcia Berlenga idi. Bardem'in en kuvvetli eseri **"İntikam"**dı. Bunda İspanyol rençberlerinin hayatı anlatılıyordu. İspanyol sineması, 1952 den sonra milletlerarası pazara açıldı.

Yunanistan'da ilk teşebbüs 1927 - 1932 arasındadır. Demetrios Gaziadis **"Zincirli Prometheus"** ve **"Çoban Astero"** filmleriyle işe girişti. Birkaç film yapıldıktan sonra general Metaksas'ın idaresi zamanında işler tavsadı. Ticari değerde birkaç film ancak yapılabildi. Sinemalar hep yabancı filmleri gösteriyordu.

Hitler işgali memleketi açlığa ve ölüme mahkûm etmişti. Buna karşı boyuna ham film getirtildi, film çevrildi. Yorgi Zavelas gibi gençler yetişti. Onun **"Alkışlar"**ı tiyatrodan gelme bir aktör olan Yanikopulos'un **"Kalbin sesi"** oldukça iyi eserlerdi. Kurtuluştan sonra, iç savaş başladığı sıralarda mukavemet hareketini konu eden birçok film yapıldı. Grigoriu gibi gençler bu devrede sinemaya başladılar.

1945 te 180 sinema salonu varken, Yunanistan'da 1955 yılında bu sayı 550 ye çıktı. 1946 da seyircinin % 2 si yerli filme giderken 1951 de bu nisbet % 15 e çıkmıştı. Gerek edebiyat, gerek tiyatro, konu ve oyuncu bakımından Yunan sinemasını besliyordu. Eleni Merkuri, Lambetti, Yorgo Pappas, Funda gibi isimler böyleydi. İçlerinde, dış memleketlerce tanınmış olan Mihal Kakoyannis, İngiltere'de yetişmişti, 1953 te **"Pazar sabahı"** komedisiyle sinemaya başladı. Bir bar kadınının sevgisini anlatan **"Stella"** gibi, **"Siyahlı kız"** gibi filmler çevirdi. Hydra adasına gelen iki turistin halkla temasını anlatarak başlayan film fazlasiyle acıklı bitiyordu. Tenkitçilerin iyi karşılamadığı **"İtibardan düşme"** filminde Kakoyannis, sefalete düşen bir ailenin, yaşayabilmek için kızlarını nasıl sattığını anlatıyordu. Hayli beylik bir konuydu. Ondan başka Niko Konduros, Danopulos gibi iyi rejisörler yetişmişti. Petropulaki, Zervos, Orestis Laskos da nisbe-

ten başarılı filmler çevirmişlerdir. Yunanlılar bazan senede otuz kırk film yapabiliyorlar. Çoğu da Kahire'de, Atina da çevriliyor.

Bulgaristan'da ilk defa Vasili Gendof 1910 da **"Bulgar, kibar adamdır"** adında bir film çevirme denemesine girişmişti. Bu komedinin konusu hatta bütünü Max Linder'den aktarmaydı. 1917 den sonra, iş biraz hızlandı. En iyisi yine Gendof'un **"Sofyadaki Şeytan"** olan birkaç film çevrildi. 1923'te memleketi korku kapladı. Grekov gibi rejisörler yetiştiyse de fazla film yapılmadı. İlk sesli film Gendof'un 1933 te çevirdiği kurdeleydi. Ondan sonra Berlin Roma mihver hükümetlerinin propagandası olan kurdeleler yapıldı. **Bulgarske Dielo**, doğrudan doğruya devlet işletmesi olarak kuruldu. Bu sinema teşkilâtını mukavemetçiler kurmuştu. 1948 de ise sinema herşeyiyle Sovyet idaresine geçti. 1953 te sinema salonu sayısı 1200 e yükseldi. Şimdi İvan Finçef, Boris Şaralyef gibi rejisörler çalışıyorlar, 1955 te, yıllık film yapımı beşe kadar çıkmıştır.

Romanya'da sinema Fransız filmcisi Blérlot ve Romanyalı Zakaroviçi'nin tertipledikleri turnelerle başladı. Zakaroviçi 1912 de, 10000 figüranla Romanya'nın istiklâline dair bir film çevirmişti. 1920 ile 1930 arasında yirmi beş kadar sessiz film yapıldı. Bunların çoğunu yapanlar, yabancılardı. Lya de Putti ve Elvire Popesco bu devirde şöhret kazanmağa başladılar. 1921 den sonra Lya de Putti, Berlin'e, Popesco, Paris'e gittiler. Onlar gibi Romanyalı artistlerin çoğu da başka memleketlere göçetti. 1938 de 250 sinema salonu vardı. Bir yılda altı milyon bilet satılmıştı. Üç kişiye bir bilet düşüyordu yılda. 1948 aralık ayında Romanya'da sinemacılık işleri millileştirildi. Yani, Sovyet peyklerinde âdet olduğu gibi, devlet eline geçti. 1955 tenberi de yılda yedi, sekiz film yapılır oldu. Bunların çoğu çiftçilerin, fakir halkın hayatiyle ilgili propaganda filmleriydi. Bunların en ilgi çekicisi Louis Daquine'in Panait İstrati'den konusunu alarak çevirdiği **"Baragan'ın devedikenleri"**dir.

1918 de kurulduğu sırada Yugoslav hükümeti emrinde 115 sinema salonu vardı. 1921 de, **"Çingene rakip"**, **"Denizin intikamı"** gibi birkaç film denemesine girişilmişti. Lâkin

sanayi ağır bir vergi sistemine tâbi tutulunca 1920 1940 arası ya bir, ya iki düzüne kadar film çevrilebildi, topu topu. Yani yılda bir film bile düşmüyordu. Bu devrede, 16 mm. lik filmlerde bilhassa büyük bir ustalık gösteren ve 1935 ten sonra iyice rejisörlüğe başlayan Okavjan Miletic'in gayretlerini anmak lâzımdır. 1939 da ise, Yugoslav halkının her birine, yılda bir sinema bileti düşecek kadar satış yapılabilmişti. Savaş sırasında mukavemet teşkilâtı elinden geleni yaptıysa da, asıl kurtuluştan sonra ordu film merkezinin milletlerarası tanınmış iki fotoğrafçısı Rudi Vapkoviç ve Yorga Skrigin bu konuda çalışmaya başladılar. 1945 - 1955 arasındaki on yılda, yani sinema devletleştirildikten sonraki on yıl içinde 38 uzun, 1500 kısa film yapıldı. 1955 te, Yugoslavya'da beş stüdyo vardı. Yılda on ikiden fazla film çevriliyordu. 1954 te memleketteki sinema sayısı 1300 salondu. Zagreb tiyatrosu aktörü ve rejisörü Vladimir Pogaçiç, Rados Novakoviç gibi genç rejisörler köylü hayatının ıstıraplı yönlerini belirten filmler yaptılar.

Bir milyon nüfuslu Arnavutluk'ta 1954'te 123 sinema salonu bulunuyordu. Ancak 1958 de Tirana'da stüdyo kurulabildi ve film yapılmağa başlandı.

1950 den itibaren Macaristan'da, Budapeşte'de tarih konuları üzerine değeri şüpheli filmler çevrilmeğe girişildi. Sonra hemen çağdaş konulara dönüldü. Zoltan Fabry, Karoly Makk gibi rejisörler yetişti.

Canlı resim filmleriyle dünyanın en dikkati çekecek memleketi haline gelen Çekoslovakya ise, yılda onbeş yirmi uzun film bile yapamıyordu. 1955 ten sonra kımıldamaya başlayan bir yeni nesil bazı ümitlere yol açmıştır. Ottokar Vavra tarih konusunda, Martin Fric, komedi alanında kendilerini gösterdiler.

1950 den 54 e kadar duralama geçiren Polonya, yeni yeni canlanmağa başlamıştı. André Munk ve André Wajda gibi gençler 1956 danberi başka memleketlerin dikkatlerini kendi üzerlerine çekmeği bildiler. Birincisi, belge filmciliğinden gelmeydi. **"Raylar üstünde bir adam"** filmiyle kabiliyetini gösterdi. Son filmi olan **"Eroika"** tartışılabilir bir eserdi. Wajda ise Lods sinema okulunu bitirir bitirmez, 25 yaşında film çevirmeğe başladı. **"Bir kız konuştu"** işgal altındaki Varşova'da mukavemet sırasında geçen bir aşk maçerasını anlatıyordu. Daha sonra da bir iki film verdi.

Federal Almanya cumhuriyeti, bugünkü durumda, Batı Avrupa'nın en kuvvetli sinema sanayiine sahiptir. 6500 salonda iki buçuk milyon kişilik yeri vardır. 1915 yılında, adam başına 15 bilet düşecek şekilde 800 milyon bilet satılmıştır. Geliri iki milyar Tl. sım bulur. 1954 tenberi yılda yüz filmden fazla eser verilir. Nazi fikirlerini, cinsiyet meselesini, içtimai tenkidi şiddetle göz altında bulunduran bir kontrol sistemine rağmen, sanatça değilse bile maddi bakımdan çok gelişmiştir. 1954 tenberi, filmler sanat bakımından da gelişmektedir. Paul May'in çevirdiği bir film, 1939 da bir askerin başından geçenleri anlatan eser, 12 milyon kişi tarafından seyredilmiştir. Savaş filmleri, Almanya da çok tutuluyor. Helmuth Kautner'in "**Son Köprü**"sü Maria Schell'i de şöhrete ulaştırdı. "**Son Köprü**" (**Die Letzte Brücke**) 1954 Cannes festivalinde milletlerarası armağanı, Berlin'de de gene en iyi rejisör armağanını kazandı. Kautner bu filmi Avusturya Yugoslavya işbirliğiyle yapmıştı. Ondan sonra Zuckmayer'in bir piyesini "**Şeytanın generali**" (**Der Tuefels General**) adiyle filme çekti. Buradaki azçok tiyatrovâri rol, aktör Curd Jurgens'e çok iyi gitmişti. Aktör, bu eserden sonra, milletlerarası şöhret sahibi bir yıldız oldu, çıktı.

Pabst da birçok savaş filmi çevirdi. Aktör Otto Hasse, "**Canaris**"te, Hitler'in meşhur casusluk şefine ait filmde, ötedenberi âdet hükmüne girmiş bir temayı ele alıyor, iyi bir subayın kötü naziler karşısında mecbur kaldığı davranışları canlandırıyordu.

Amerika'dan dönen Siodmak, sonra Wolfgang Staudt, ilgi çekici eserler verdiler.

AMERİKADA

Birleşik Amerika'da, SinemaSkop'un icadına rağmen buhran, 1952 de iyice derinleşmişti. 1954 - 1955 içinde, dış memleketlerde yapılanlar da dahil, ancak 250 kadar film çevrilmişti. Büyük şirketlerin geliri yarı yarıya düşmüştü. Büyük stüdyolardan arazisini televizyon stüdyolarına devredenler, ya da yeni mahalleler kuranlar oluyordu. **Fox**'la **Paramount**'un dışındaki hemen bütün şirketler ağır zarara uğradılar. Bazıları da işden çekildi. Bir kısmı sermayelerini petrol veya havacılık işlerine yatırdılar. 1958 de bile sür-

mekte olan bu buhran bazı iyi sonuçlar vermedi değil. Büyük şirketler, milyonlarını büyük filmlere sakladıkları için, geçer filmleri bağımsız şirketlere bıraktılar. Bağımsızlar ise, seçme, beğenme ve dilediği gibi film çevirme hakkını rejisörlere verdiler. Böylece rejisörler, kabiliyetlerini daha iyi belirtmek fırsatına kavuştular.

Elia Kazan, **'Viva Zapata"** filmiyle şuursuz kitlelerin ihtilâllerdeki durumunu gösterdi. Daha önce, 1947 de **"Namus Sözü" (Genteleman's agreement)**le en iyi rejisör Oscar mükâfatını almış olan Kazan, **"İhtiras tramvayı" (A Streetcar named Desir)** ile şöhretini sağlamlaştırmıştı. 1953 te **"İpteki Adam" (Man on a Tightrope)** ı çevirdi. Kızıllar aleyhine çevrilmiş bir filmdi. **"Rıhtımlar üstünde" (On the Waterfront)** 1954 ün yine ayni armağanını kazandı. Venedik festivalinde de ayni yıl gümüş aslan alan bu film sendikacılığın gangsterliğe nasıl çevrilebileceğini isbat ediyordu. **"Taş bebek" (Baby Doll)** belki en iyi eseriydi. **"Kalabalıkta bir yüz" (A Face in the foule)** yine kitlenin hareketlerini tasvir ediyordu.

John Huston, bir ara, Avrupa'ya gelerek Hollyvood için filmler çevirdi. Ticari bakımdan büyük iş yapan **"Kırmızı Değirmen" (Moulin - Rouge)** ünlü ressam Henri de Toulouse - Lautrec'in eserlerinin çok güzel renkli kopyelerini perdeye aksettirdi. **"Deniz Ejderi" (Moby Dick)** kendi tarzının en iyi örneklerinden biriydi.

Edward Dmytryk "Katil ruhlar" (The Sniper) le yeniden işe koyuldu. Bu filmde seyirciyi eziyetten hoşlandığı için, zevk duymak için bir duvar üstünden kadınlara ateş eden ruh hastasının gerçekliğine kuvvetle inandırdı. **"Kanlı ok" (Broken Lance)**ı çevirdikten sonra en güzel eserini verdi. Bu, Irving Shaw'nun romanından konusunu aldığı **"Genç aslanlar" (Young Lions)** tu.

Fred Zinnemann, **"Kahraman Sheriff" (High Noon)** haklı bir başarı kazandı. Üç birlik kaidesi, az çok zoraki olmakla beraber, filmde gayet güzel tatbik edilmişti. Korkunun yalnızlığa mahkûm ettiği bir adamın hikâyesiydi. **Western** tipi, ama alelâde olmayan bir macera. Sonunda, Sheriff, yani polis âmiri, ne yapıp yapıp hayduda yetişiyor ve onu yokediyordu. **"İnsanlar yaşadıkça" (From here to Eternity)** ise, çok satılan güzel bir romandan filme çekilmişti. Bununla beraber ahlâk temellerine dayanıyordu. İn-

sanlar arasındaki çeşitli münasebetleri gayet aydın, farklı kişiliklerle gösterebilmişti. Nihayet duyguya biraz fazla yer vermesi, seyirciyi yakalayıp sürükleyen ve ticari bakımdan çok büyük gelir sağlayan bir sebep olmuştu. **"Oklahoma"** ile, Zinnemann açıkça para getirecek film yapma işine yeniden dönmüş oldu. **"Bir şapka dolusu yağmur"** **(A Haitfull of Rain)** de Nevyork'un kenar mahallelerine ulaştıysa da samimiliğe ulaşamadı.

1955 ten sonraki yeni nesil, hepsi 1920 den sonra doğmuş gençleri iş başına getirdi. Stanley Kubrick, Martin Ritt, Delbert Mann gibi rejisörler bu nesildendi. Richard Brooks, Nicholas Ray, Robert Aldrich gibi daha olgun kimselerle bazan işbirliği yaparak, film çevirdiler.

Nicholas Ray, radyoda ve Elia Kazan'da çalıştı. Gayet acı bir filmle, **"Dönülemiyen yol"** **(They Live by Night)**la işi sinemaya döktü. Orta karar bazı filmler çevirdikten sonra **"Dişi Kartal"** **(Johnny Guitar)** rejisörlükteki üstünlüğünü gösterdi. Hele **"Asi Gençlik"** **(Rebel Whitout Cause)** cemiyetin en günlük ve çetin bir meselesini ele aldığı için şöhretini genişletmesine yaradı. **"Vahşi nesil"** **(Wild Géneration)** dedikleri genç Amerikalı tipi, bu filmde, James Dean'in kişiliğinde belirtilmişti: kara deri ceket, blûcin **(Blue Jeans)** dedikleri dar pantalon, başka memleketlerde de gençlerin taklidettikleri bir üniforma haline gelmişti. Hele aktör James Dean, kullandığı otomobille kaza yapıp ölüverince anaları Rudolf Valentino'nun ölümünden sonra ne hale geldiyse, milyonlarca genç de öylesine kara yaslara battı. Nicholas Ray, sonradan Kuzey Afrika savaşlariyle ilgili **"Acı Zafer"** filminde ayni şiddeti gösteremedi.

Richard Brooks, önce roman ve Dassin, Dmytryk, Huston gibi rejisörlere senaryo yazıyordu. Rejisörlükte de pek kararlı davranamadı. Verdiği eserler belli bir seviyeyi tutturmadı. 1958 de **"Karamazof Kardeşler"**'i çevirdi.

Robert Aldrich, ünlü rejisörlerle işbirliği ettikten sonra bir müddet televizyonda çalıştı. Sonra film çevirmeğe başladı. **"Asi cengâver"** **(Fort Apache)** bir **Western** macera filmi olmakla beraber güzeldi. **"Büyük Bıçak"** **(The Big Knife)**la birtakım madalyalar aldı. Bu filmde Hollyvood'un göreneklerini tartışıyordu. Filmlerinde bitip tükenmek bilmez konuşmalara, kuvvetli tesir yapacak sahnelere, tiyatrovari sahneye koyuşa önem veriyordu. Bol sayıda yaptığı filmler ara-

sında **"Öp beni öldüresiye!" (Kiss me Deadly)** özel bir yer alır.

Amerikan televizyonları, 1955 sıralarında film çevirenlere esaslı bir rekabete girişmiştir. Televizyon için film hazırlayanlardan bazıları, dar filmden 35 mm. lik normal filme geçtiler. Delbert Mann, Cahyevsky'nin televizyon için hazırladığı senaryodan 1955'te **"Marty"**yi çevirdi. Tatlı bir aşk hikâyesi olan film büyük bir başarı kazandı ve Mann'a en iyi rejisör **Oscar**'ını getirdi. Delbert Mann, bundan sonra ayni kuvvetle **"Bekârlar partisi" (The Bachelor's Party)**ni Steinbeck'in romanından **"Karaağaçlar altında" (Desir Under the Elms)**yı çevirdi.

Hollyvood sineması, Amerikan tiyatrosundan da hayli faydalanmaktadır. Bir piyes ve senaryo yazarı, tiyatro rejisörü olan Joshua Logan'ın çevirdiği **"Otobüs Durağı"**, sade Marilyn Monroe'nun çekiciliğine dayanmıyordu. Basit bir olay içinde, Amerikan taşra kasabasını tasvir ettiği kadar perdeye getirilmiş tiyatro eserini piyes olmaktan uzaklaştırabilmiş nâdir eserlerden biriydi. Başrolünü Kim Novak'ın oynadığı **"Piknik"** ise, psikolojisi itibariyle birçok bakımlardan çok kuvvetli bir eserdi. Genç Amerikan rejisörleri içinde en kuvvetlisi Stanley Kubrick olarak görünüyor. **"Kanundan Kaçılmaz" (The Killing)** 1956 da onun şöhretini perçinleyen güzel ve kuvvetli bir dramdı. Otuz yaşını doldurmadan **"Zafer yolları" (Paths of Glory)** filmini çevirebilmesine bu başarısı sebep olmuştu.

Genç rejisörlerden büyük şeyler bekleniyor. Bununla beraber, yaşlıların da hâlâ iyi şeyler verebildikleri görülmektedir. C. B. De Mille'in sonuncu **"On Emir"** filmi, ilki kadar değilse bile, yine iş yapmış eserlerdendi.

Şarlo'ya gelince, genç karısiyle evine kapanmışken, **"Sahne Işıkları" (Limelight)** filmi için yalnızlığından çıkmıştı. Filmin kahramanı olan Calvero, hayatın zulmüne uğramış bir aktördü. Birçok kısımları zaten Şarlo'nun kendi hayatını anlatıyordu. Aktörün feci günleri, 1913 1915 arasında Londra'da geçiyordu. Artık bitmiş olan yaşlı aktör, genç bir dansözü yetiştirmek istiyordu (Clair Bloom). Sağlığını, kabiliyetini, sevgisini ve başarısını ona feda etmişti. Nihayet, onun başarı yolunda ilerlediğini görüp emin olduktan sonra, kendini feda etmesinin boşa gitmediğine emin olarak hayata gözlerini yumuyordu. Goethe'nin **"Öl ki yaşa-**

yasın" düsturunu, toprağı beslemek, binlerce yeni yaprağı yeşertmek için kuru bir yaprağın düşmesi kabilinden, Şarlo, bu filmine ana fikir yapmıştı.

Şarlo, **"Sahne Işıkları"**nın Avrupada gösterilmesi bahanesiyle, nankör Hollyvood'tan uzaklaştı. Geldi, İsviçre'ye yerleşti. **"Nevyork'ta bir Kral"** çevirdiği son film oldu. Bu filmde, Şarlo, acıyı bir yana bırakıyor, eski benliğine bürünerek herşeyi kahkahaya ve neşeye boğuyordu. Başka devirden kalma bir Kral kafasiyle, çağımızın en kekre insanları ve kurallariyle savaşa giriyordu. Nasıl **"Diktatör"**, Hitler'le Mussolini'nin ölümlerinden on üç yıl sonra, 1958 de geçerliğinden hiç birşey kaybetmeksizin yeniden basılıp piyasaya çıkarılmışsa, denebilir ki **"Nevyork'ta bir Kral"** da 1975 te insanlar için seyre değer bir eser olarak kalacaktır.

Frank Tashlin, eski senaryo yazarı, bu sefer film çevirmeğe başlamış bulunuyor. İlkin komik filmler çevirmişti. Marilyn Monroe'yu karikatürleştiren Jane Mansfield'e çevirttiği **"Sarışın Bomba"** filmiyle hem bu yıldızı meşhur etti, hem de Capra ların, Preston Sturges'ların geleneğine uydu. Bu arada George Stevens **"Vadiler Aslanı" (Shane)** filmiyle dikkati çekiyordu. 1956 da başrolünü James Dean'in yaptığı **"Devlerin aşkı" (Giant)** mükemmel bir **Western** macera filmi olduğu halde insanlık dramının bir yönünü de işleyebildiğinden kendisine ertesi yıl, en iyi rejisör **Oscar**'ını kazandırdı.

Orson Welles, 1958 de **"Kötü temas" (Touch of Evil)**i tam kendi üslûbiyle çevirerek en kuvvetli olduğu meraklı zabıta filmi alanına döndü. Yine eskilerden sayılan Alfred Hicthcock, bugün teknik ustalığı sayesinde, günün kuvvetli filmlerini yapmakta. Yedi senede 2000 den fazla film veren Hollyvood'ta o, her yıl, bir iki eser çıkarıyor.

1940 - 1950 arasında Meksika sineması gerek sanat bakımından, gerek sanayileşme alanında bir gelişme sağladı. 1940 da 27 film yapılmışken 1950 de 121 film yapıldı. 830 sinema salonu, o zamandanberi 2459 a yükseldi. 66 milyon kişi sinemaya giderken bu sayı 1954 te 162 milyona çıktı. Her Meksikalıya yılda yedi bilet düşüyordu ki, nüfusa nisbet edilince Avrupaya yakın bir ortalamaydı. Ahalisi İspanyol aslından gelen memleketler içinde Meksika, film çıkarma ve dışarı yollama bahsinde en önde geliyordu. Emilio

Fernandez, memleketin en ünlü rejisörüydü. **"Aşk çiçekleri" (Maria Candelaria)**, bütün dünya memleketlerinde tanınmış bir filmiydi. Pedro Armendariz'le Dolores del Rio, filmin yıldızlarıydı. Her ikisi de sonradan Hollyvood'un malı oldular. Meksika, onlardan başka Maria Felix gibi başka yıldızları da sinema merkezine yolladı. Fernandez **"Ağa düşen kadın" (La Red)** le şöhretini büsbütün artırdı. Ondan başka Galino, bilhassa Luis Bunuel gibi ünlü rejisörler yetişti. Bunlar, çoğu defa başka memleketlerin meşhur yazarlarınca meydana getirilmiş eserleri filme çekiyorlardı. Benito Alazraki gibi **"Kök" (Raices)** filmiyle tamamen yerlilerin oynadığı eserler veren de bulunuyordu. Meksika sineması 1052 den bu yana geriliyor. İşletme, Kuzey Amerikalı Jenkins'in tekelinde. Birleşik Amerika Devletleri'nin bu eski konsolosu, yapılan filmlerin büyük çoğunluğunu doğrudan doğruya, ya da vasıtalı olarak kontrolü altında tutuyor. Çok iyi hazırlanmış stüdyolarda Hollyvood'un hissesi var. 1948'le 1952 arasında yapılmış 488 filmden 301 i Amerikan şirketlerince dağıtılmıştır. Bereket Meksika Bankası, sermayesine katıldığı filmleri millileştirdi. Çoğu zaman üç haftada bu filmlerin çevrilmesi bitiriliyor. Hollyvood'ta 12 hafta, Fransa'da 8 hafta, İtalya'da 7 hafta süren bu iş Meksika'da iyice kısaltılmıştır. Yerli filmler çoğunlukla hafif komedi, din efsaneleri, geçen yüzyıl usulü acıklı konulardadır.

Orta Amerika cumhuriyetlerinde toparlak hesap 10 milyon kişi yaşar. Bugün 35 ve 16 mm. lik film oynatan 350 sinema salonu vardır. Yüzden fazlası her gün sinema oynatır. Panama'da ilk film 1949 da çevrildi. Guatemala 1950 denberi film yapıyor. Salvador'da 1950 de ilk defa ve renkli olarak bir konu filmi çekildi. Honduras film yapmadığı gibi sinemaları da Kuzey Amerika'da bir şirkete aittir. Nikaragua'da sinema salonları, normal vergilerden başka bir de "Yanardağ vergisi" öderler. Bu vergi, yanardağlardan biri püskürmeğe başlarsa zarar görenlere yardım için alınır. Bu memleketlerde halkın sinemaya rağbeti azdır. Adam başına yılda iki bilet düşer. Çünkü halkın % 65 veya % 80'i (bölgeye göre) okuma yazma bilmeyen yerlilerden ibarettir.

Küba'da 17 milyon insan yaşar. İlk film, 1897 de çevrilmiş, yangın konusunda bir aktüalite filmiydi. 1908 de ise ilk defa konulu film çevrildi. Ama asıl sinemacılık, **1913 te Enriquez Diaz Quesada'nın** rejisörlüğünde yaptığı **"Manuel**

Garcia" filmiyle başlar. 1920 den sonra Esteban Ramirez, Ramon Péon gibi rejisörler yetişti. Ama İkinci Dünya Savaşı'na kadar hemen hiç sesli, sözlü film yapılmadı denebilir. 1939 ve 1940 da **Pelliculas Cubanas** stüdyolara bol bol malzeme temin ettiğinden iki yılda on kadar film çekildi. Ondan sonraki yıllarda verim yine sıfıra düştü. Daha sonra Manuel Alonso gibi değerli bir rejisör çıktı. Küba'da, Meksikalılar da çok film çevirdiler. 1940 la 1957 arasında top yekûn elli eser verildi. Bunlar **gallegos'ları** (İspanyol) ve **negritos'ları** (zenci) alaya alan değersiz, komik şeylerdi. Bazıları da tatsız, acıklı hikâyelerdi. Ya da turistleri eğlendirmek için filme alman şarkılar, rumba dansları gibi yerli eserler...

Brezilya'da 1941 de tek bir film çekildi. Sinema salonları ve film işletmeciliği Luis Severiano Ribeiro ile Sao - Paolo bölgesinde Serrador'un tekelindeydi. Bu sanatı Brezilya'da kuranlar arasında Luis de Barros, Carmen Santos ve Umberto Mauro sayılmalıdır. Mauro, uzun zaman **Terbiyeci Sinema Millî Enstitüsü'nü** idare etmişti. Zamanla bu geniş ve kalabalıkça memleket, sinemacılık bakımından lâyık olduğu dereceye ulaşma ihtiyacını duyurdu. 1948 de romancı Jorge Amado'nun **"Acı Toprak"ı** başariyle filme çekildi Lâkin bu filmi kimse beğenmedi. Onun üzerine Amado orijinal bir senaryo yazdı: **"Sabah yıldızı" (Estrela de Manha)**. Jonald'ın rejisörlüğünde çevrilen eser çok mükemmel olduysa da Vargas hükümetinin sansürü uzun zaman gösterilmesine müsaade etmedi. 1949 da Alberto Cavalcanti memlekete gelince, kendisini çağırmış olan Saol - Paolo hükümetinin ve Brezilya Bankasının ortaklaşa kurdukları **Vera - Cruz** film şirketi hesabına çalışmağa başladı: "Brezilyalılar için Brezilya sineması kurmak" temel düşüncesiydi. İçeride büyük başarı kazanan eserler meydana getirdiler. Ama, anlaşmaları, bu filmlerin dış memleketlerde fazla kâr sağlamasına engel oluyordu. Böylece sermayesini yiyen **Vera Cruz**, çalışmalarını durdurmak zorunda kaldı. Hollyvood, piyasasının % 80 ine hâkim oldu. 1953'te 2580 sinema salonu ve 251 milyon bilet satışı olduğu düşünülürse, bu Hollyvood'un dış memleket piyasasında ikinci durumdaki kaynağı demektir. 250 milyon bilet satışı, bu memlekette adam başına yılda beş bilet düştüğünü gösteriyor. Cavalcanti'nin Avrupa'ya gidişi, **Vera - Cruz'un** fiyasko vermesi, Brezilya'yı karnaval filmleri yapmağa sürüklemedi. Yetişen nesil içinde her yıl otuz

filmi bulan bir gayret görülüyor.

Arjantin'de 1940 - 1950 arası iyi geçmedi. Ham film ithalindeki güçlükler, bu memlekete İspanyolca konuşan diyarlardaki üstünlüğünü, Meksika lehine, kaybettirdi. 1940 sıralarında yeni bir nesil işbaşına geçiyordu. Bunlardan Lucas Demare, memleketin tarihine gözlerini çevirdi. En güzel filmi **"Goşoların savaşı" (La Guera Gaucha)** dikkati kendi üzerine çekti. 1950 den sonra da Hollyvood'e göçerek işe devam etti. Savaş sonunda Arjantin yılda elli film yapacak hale gelmişti. Teknik bakımdan son derece güzel olan bu filmler, Hollyvood'ta hazırlanan ikinci sınıf filmlerle atbaşı gidiyordu. Peron devrinin sonlarında Leopold Torre Nilson, Ramon Vignoli Barreto gibi istidatlı genç rejisörler yetişti.

Şili, Peru, Ekuvator, Bolivya, Kolombiya, Venezuela, Uruguay, Paraguay gibi güney Amerika memleketleri de nüfusları, zenginlikleri nisbetinde kalkınmaya çalıştılar. Bunlardan en az Paraguay'da (30) sinema salonu vardır. İlk yerli film 1957 de yapılmıştır.

Kanada'da ise halkın sinemaya düşkünlüğü adam başına yılda 20 bilet getirecek kadardır. Televizyon rekabeti olmadığından, Kanada, bu bakımdan A. B. D. ne üstün geliyor. Kanada'da film işletmeciliği 1906 da başladı. Montreal'li Ernest Ouimet, **Ouimetoscope** adını verdiği büyük âletiyle büyük başarı sağlamıştı. Bu sayede bir sinema salonu şebekesi kurdu. Fakat sinema tarihçisi Hye Bossin'in yazdığı sözler: "Birleşik Devletler'le komşuyken sinema sanayii gerçek anlamda gelişemez' hükmü doğruydu. Mary Pickford, Mack Sennett, Louis B. Mayer, Walter Huston, Glenn Ford, Walter Pidgeon gibi nekadar Kanada'dan yetişme oyuncu, rejisör ve film yapan kimse varsa hepsi Hollyvood'a göçtüler. 1912 1918 arasında film yapma işi nisbeten boldu. 1939 da Parlamento, bir **"Millî Film Merkezi" National Film Board)** kurulmasını uygun buldu. İşin başına Grierson'u getirdiler. Senaryo müsabakası açtılar. Yılda en az beş mahalli film yapılmasına çalıştılar. Grierson'un gayretleri daha çok belge filmciliğinde verimli oldu.

Sermaye sahiplerinin zenginleşmeleri, Savaştan sonra yatırım yaparak üç stüdyo kurmalarını sağladı. 1945 ve 1948 arasında, Quebec ve Toronto civarında kurulan bu stüdyolar, 1950 den sonra televizyon ve reklâm filmciliğine işi döktüler.

1945 - 1955 arasında 21 film yapıldı. Bunların 14 ü Fransızca sözlüydü. Bir şirket, Fransızca ve İngilizce olarak, her filmi iki dilde çeviriyordu. Bundan da maksat yabancı piyasalara film yollamaktı. Rank ın desteklemesine rağmen bu iş yürümedi. İç pazar için, yerli konularda çevrilen filmler daha ziyade iş yapıyordu. Sinema salonları, yabancı firmaların malı olarak kaldı. **Paramount**'un 390, Rank'ın 100 sinemada filmleri oynuyordu. Filmciliğin gelişmesine engel olan şeylerden biri de dar görüşle yapılmış sansürdü. Bu yüzden hiçbir Fransız filmi Kanada'da gösterilemiyor. Ancak, filmin asıl kopyasında sadece birbirine aşık olan insanlar, Kanada'da gösterilecek kopyasında evli diye takdim edilmişse, o film sinemalarda yer bulabiliyor.

Avusturalya ve Yeni Zelânda, sinema işletmesi ve salonları bakımından Londra'ya değil, Hollyvood'a bağlı. Savaş sırasında, bir tek rejisör, Avrupa daki Avustralya kıtalarının başarılarını gösteren birkaç savaş filmi çevirmişti. Grierson'un desteklemesiyle de belge filmciliğinde bir hareket görülmüştü. 1945'te Joris Ivens, yardım görerek, **"İndonezya çağırıyor" (Indonesia calling)** filmini çevirdi. Maksadı Bağımsız İndonezya'yla Avusturalya gemi işçilerini tasvir etmekti. Harry Vaatt, Avusturalyalı artistlerle Rank hesabına belge filmleri çevirdi. Savaştanberi de bu memlekette her yıl iki üç eser veriliyor.

ASYADA

Japon sinemacılığı gerek filmlerinin sanat değeri, gerek sayısı bakımından 1950 - 1958 devresinde hemen hemen Dünya'nın birincisidir. 1955 te 423 konulu film çevrilmişti. Bunlardan 87 si, 51 dakika süresinde orta boy filmdi. Çoğu seri halinde yapılan "imâlât" ama, içlerinde değerli eserler de var. Netekim çeşitli festivallerde armağan almaları bunun delili sayılabilir.

Mizoguchi'nin 1956 da ölümü'ne rağmen Kurosawa çalışmağa devam etti. **"Korku içinde yaşamak" (İkimono no Kirobu)** değerliliği gereği kadar anlaşılmamaış bir eserdir. **"Kanlı Taht" (Kumonosu - Jo, yani Macbeth)** ise gerçek bir şaheserdi. Bu filmde Lady. Macbeth, klâsik Nô tiyatrosunun boyalı yüzlü kadını halinde görünüyor ve yürüyen ormandan

atılmış ok yağmuru altında can veriyor. Böylece Kurosawa'nın bütün insanlıkla ilgili tarafı, Shakespeare'i İngiliz olmaktan bir kere daha çıkarıyordu.

Bağımsız şirketlerin film yapışı, 1956 danberi büyük yabancı şirketlerin baskını altında biraz hızını kaybetmiştir. Yamamoto, Kon İshigawa, Yasushi Nayahira ve Yasuzo Masmura gibi rejisörler, çalışmakta devam ediyorlar.

1950 de gayet bol verimli olan Çin sineması, o zamandanberi filmlerin değeri üzerine de çalışmalara girişmiştir. Şanghay'da Tcheng Si-ho, Thcochu'da Lu-pin gerçekçi eserler veriyorlar.

Hong - Kong İngiliz bölgesinde, 1954'te 62 sinema salonu vadrı. Adam başına yılda 15 bilet düşüyordu. Lâkin Hong Kong'ta, yılda yapılan 200 film, sadece bu şehrin iki buçuk milyona yaklaşan halkı için değildi. Bu filmlerin dörtte üçü Kanton lehçesiyle, dörtte biri **Mandarin** denilen aydın Çincesiyle sözlüydü. Çoğunluğu Asya'da ve Amerika'daki Çin sinemaları için yapılmış eserlerdi. Konuları genel olarak çağdaş yaşayışın, ya da derebeyliği zamanına ait âdetlerin, geleneklerin tenkidine dairdi. Bu arada. Tchou Shen Ling, 1952 den sonra, ev buhraniyle ilgili bir seri film yaptı. Çin çevreleri dışında, Hong Kong filmciliği gereği kadar ilgi göremiyordu.

Kore'de ilk film 1908 sıralarında çevrilmişti. 1921 - 1940 arasındaysa 200 film yapıldı. 1940 tan sonra Japonlar stüdyolara hâkim oldular. Koreli sanatçılar onlarla işbirliğini reddetti. 1947 de yeniden yerli film yapılmasına başlandı. 1950 de savaş çıkınca Kuzey Kore'deki stüdyolar bombardımanlarda yıkıldı. Savaş bittikten sonra Güney Kore'de yılda on iki filmi bulan bir çalışmaya girişildi. Kuzey Kore'de de Pyong Yang stüdyosu yeniden yapıldı.

Filipinlerde ilk yerli film 1915 1920 arasında çevrilmiş olsa gerektir. Ama asıl sinemacılık ancak 1933 te başlamıştır. 7000 adada 21 milyon insan elli kadar lehçeyle konuşuyordu. Bunların ortaklaşa bildikleri lehçe olan Tagolog lehçesiyle film çevriliyordu. Manila'da kurulan stüdyolarda çok ucuza maledilen eserler verildi. 1950 de on dört şirket seksenden fazla film çevirdi. Memleketteki 750 sinema, programlarına % 10 nisbetinde yerli film koymak zorundadır.

80 milyon nüfuslu İndonezya'da, sessiz film devrinin son-

larına doğru 100 sinema bile yoktu. İlk film 1927 de çevrildi. Holandalı rejisör Kruger, bir halk masalından **"Saygılı maymun" (Lutang Hasarung)**u yerli artistlerle hazırladı. Ondan sonra Lie Tek Soi gibi, Bahtiyar Efendi gibi rejisörler yetişti. En başarılı eser, Alfred Balling'in 1936 da Hollyvood tarzında çevirdiği şarkılı **"Ay ışığı" (Terang Bulan)** oldu. 1942 - 1945 yıllarına rastlayan Japon işgali sırasında topu topu beş film yapılabildi. 1945 - 1948 arasındaki İngiliz Holanda ordulariyle İndonezya askeri arasındaki çarpışmalar sırasında hiç film çevrilmedi. 1949 dan sonra başlayan bu iş, 1952 de 62 eser verdi. 1954'te Unesco'nun bildirdiğine göre 70 milyon insan sinemaya gitmişti. Ama adam başına bir tek bilet düşüyordu. Sinema salonu sayısı ise, değişik kaynaklarda •350 470 kadar gösteriliyor. 1958 denberi **Perfini** (Devlet işletmesi) ve **Persari** (İndonezya Birleşik Sanatçıları) gayretiyle filmcilikte bir kalkınma başlamıştır.

Malezya ve Singapur'da (yılda yirmi beş otuz film), Formoza'da, Viet-Nam da, Tayland'ta, Birmanya'da (altı stüdyoda 27 film) ve Seylân'da yapılan film sayısı değişmektedir. Halkın sinemaya rağbeti çoksa da, adam başına satılan bilet sayısı, nüfusa ve sinema salonlarına nisbetle azdır.

Hindistan'da ise 1956 da 4000 sinema salonu vardı. Ayni yıl 256 film yapılmıştı. 1948 de 200 milyon insan sinema seyrettiği halde 1956 da bunların sayısı milyara yaklaşıyordu. 1957 de Hint filmleri Karlovy Vary'ye Venedik büyük armağanını, Cannes ve Berlin festivallerinde de çeşitli armağanları kazandırdı. Dünya, 1950 ye kadar haberi olmadığı bir sinema memleketini keşfetmeğe başlamıştı. Bengale, on yıllık bir sessizlikten sonra, birdenbire **"Peder Pançali"** filmiyle birinci sıraya geçmişti. Satyajit Ray, ardından **"Yenilmez" (Aparajito)** yu çevirdi. Ray, ressamlıktan sinemaya geçmişti. Buna de sebap Jean Renoir'ı ve yeğeni Claude Renoir'ı Kalküta yakınlarında film çekerken görmesiydi. 1952 de senaryo yazarlığına, rejisörlüğe başladı. 1954'te de **"Pater Pançali"**yle Bibutibhusan Bandapathai'nin seri halindeki bir romanını filme çekmeğe koyuldu. **Pater Pançali** fakir bir köy çocuğunun •hayatını anlatıyordu. Büyük bir yabani orman kenarında, bir kulübede fakir bir aile yaşıyordu. Bir küçük oğlanla kız, günün birinde, çayıra inerek

sazlıkların arasından, inanılmaz birşeyin geçişini, trenin dumanını gözetlemeğe gidiyorlardı. Konu, Bengale çayırlarının biteviyeliği içinde, ağır bir tempoyla anlatılıyordu. Subrata Mitra'nın harikulâde zevkli bir anlayışla çektiği her resim, seyirciyi bağlamaktaydı. "**Aparajito**"da, oğlan çocuk artık delikanlı olmuştu. Ailesiyle Benares'e gidiyordu. Daha sonra Kalküta'ya geçiyor, Üniversite'de okuyordu. Rejisör biraz daha maddi imkân bulabilseydi de, 1930 sıralarında, Hindistan'ın müstemlekeliği zamanındaki şehirlerin halini çekebilseydi, daha iyi olacaktı. Venedik'te filmin büyük mükâfat kazanması, birinci sınıf bir rejisörün doğduğunu dünyaya isbat etti. Stayajit Ray'ın aksine, Raj Kapoor'da Bombay sinemacılığının izleri vardır. "**Avâre**"nin büyük şöhreti ona "**Boyacı çocuk**" filmini çevirtti. Ayni zamanda sinema yıldızı olan Kapoor, bundan sonra "**Bay 420**" (**Shree 420**) yi çevirdi. Şarlo'nun büyük tesiri hemen belli oluyordu. Bu filmde, Kapoor, sokak sokak dolaşan, başından binbir olay geçen bir serseriydi. Bimal Roy ise 1952 - 1958 arasında, eski başarısını gösteremedi. Bununla beraber, üçü, Hint sinemasının üç büyük kuvvetidir. Hint sinemacılığı yabancı piyasaya kendini kabul ettirmiş durumda bulunuyor. Arap memleketlerinde ve Fas'ta, bilhassa Mısır filmlerinin en kuvvetli rakibidir. 25 senede 5000 den fazla ve yirmi dilde film veren Hint sineması, memleketin büyük imkânlarını gösteriyor.

Bağımsızlığa kavuştuktan sonra geçen on yıl içinde, 70 milyonluk Müslüman devleti Pakistan'la Hindistan filmciliği arasında herhangi bir ilgi de görülmez. Lâhur'da kurulan stüdyolar, ortalama yılda 12 film yapacak hale gelmişti (1949 - 1952). 1954 tenberi ise yılda elli filme ulaşmıştır. Filmlerin çoğu, yerli dili olan Ordu diliyle sözlüdür. Arapça ve Bengali dilinde yapılanlar da vardır. Bunlar, daha ziyade Kalküta yakınlarına, Doğu Pakistan'a gönderilen eserlerdir. Memleket kalabalık olduğu için, 1954 te henüz adam başına bir sinema bileti düşmüyordu. 40 ı gezici olmak üzere memlekette 260 sinema vardır. Hollyvood'tan bol bol film getirilir ama bunlar günde 225.000 den fazla seyirci çekmez. Geri kalan bir milyon seyirci, yerli Pakistan filmlerini tercih eder. Mısır filmleri de yavaş yavaş yer bulmağa başlamıştır. Pakistan, yakın zamanlarda Türkiye'den bilhassa film getirtiyor. En tanınmış rejisörler Lokman, Davud Şand

ve Enver Kemal'dir.

İran'da sinema, o zamanki şahın 1900 Paris sergisini gezip de film görmesi üzerine, saray fotoğrafçısına bir kamera satın aldırmasiyla başladı. 1901 de Tahran'da bazı sokak sahneleri filme çekildi. Beş yıl sonra iki sinema salonu açıldı. İlk konulu film, 1929 da çevrildi. İlk İran sözlü filmi, **"Duhter-i Lor (Lor aşiretinden bir kız)** Hintli rejisör Sepneta tarafından İranlı oyuncularla Bombay'da çevrildi. Sepneta, ondan sonra **"Leyli vü Mecnun"** hikâyesini de sinemaya aktardı. Dr. Kuşan, 1947 de **Mirza Film**'i kurdu ve dört eser verdi. 1953 teyse Tahran'daki 35 şirket, 37 film çevirdiler. 1950 de, memlekette 20 si açıkhava olmak üzere 80 sinema vardı. 9 milyon insan sinemaya gidiyor, adam başına yılda yarım bilet düşüyordu. Kâtibî, gibi rejisörler yetişti. 1954 - 1958 arasında yılda on iki film yapıldı. Muhsini, Gaffari, daha sonra daha iyi eserler verdiler.

Mısır'da Salâh Ebu Şerif ve Yusuf Şahin, 1945 1958 arasında meydana çıkan rejisörlerdendi. Salâh, daha on iki yaşında, **"Daima Kalbimdesin" (Daimen fi kalbi)** filmiyle sinemaya atıldı. Yusuf Şahin ise Hollyvood'ta çalıştı. İlk filmlerinde de Hitchcock'un çok tesirinde kaldı. Şahin 1950 de, yirmi dört yaşındayken film çevirmeğe girişmişti. Yusuf Vehbi'ye başrolü verdiği **"Soytarı" (El Muharrik - el - Kebir)** en başarılı filmiydi. Mısır'da hükümet darbesi, sinema sanayiinde de tesirini gösterdi. 1950 denberi, Mısır filmleri, uzun zaman âdeta mahkûm kaldığı barlardan, Arap müziğiyle oyun havaları yaymaktan kurtulmak gayretindedir.

Dünyanın çeşitli memleketlerindeki sinema çalışmalarını böyle kuş bakışı gözden geçirmek bile, sinemanın nasıl dünya ölçüsünde bir sanat kolu olduğunu isbata yetiyor. Bütün dünyada film işlerini üç dört şirketin elinde tuttuğu devirler tarihe karıştı. Şimdi her memleket, kendi varlığını başkalarına duyuracak bir çalışma peşinde. Yalnız Afrika, film yapma işinde çok geç kalmıştır. Kenya'daki Nairobi şehrinde kurulan stüdyolar bile İngiliz veya Amerikan filmcilerinindir ve onlar hesabına çalışır. Afrika, bu gibi filmlerde zencileriyle, tabiatiyle dekor vazifesini görür. Ancak Asya ve Güney Amerika memleketlerinin durumu, uyanmağa başlayan Afrika'da sinemanın yakında nasıl gelişeceğine güzel bir örnektir. Sinemanın insan topluluklarını yetiştirmekteki, onlara tesir etmekteki rolü göz önüne alınırsa, Afrika'-

ya neden dolayı çok dikkat etmek gerektiği kendiliğinden anlaşılır.

Yüzyılımızın doğurduğu sanat olan Sinema, sınırsız imkânlar getirdi. Bu imkânlardan faydalanmak, yine bilgi ve teknik sayesinde, o insanların elindedir. Çabuk gelişmeleri, ansızın gelen buhranları, sayısız seyircisi, büyük yaratıcıları, tek kişinin değil de birçok kişinin emeğiyle meydana gelmesi gibi birçok sebepler, bilhassa sonuç bakımından, yani en kalabalık seyirciye hitabetme bakımından, sinemayı çağımızın en önemli sanatı haline getirmiştir.



Sir Alexander Korda (Macar ve İngiliz rejisörü) *1893 - 1956*

TÜRKİYEDE SİNEMA

Türkiye'de projeksiyon makinesiyle film ilk defa 1896 - 1897 yıllarında ve İstanbul'da, Galatasaray dönemecinde bulunan Sponek birahanesinde gösterilmiştir. Eldeki sayılı kaynaklara göre, adı bilinmiyen bir Fransız ressamı, daha önce Saray'da başladığı bu gösterileri halka tekrarlamıştır. Buna o zaman sinema değil, "canlı fotoğraf" denilmişti. İkinci Meşrutiyet'in ilân edildiği yıl, yurdumuzda yerleşmiş bir Lehli, Sigmund Weinberg, Tepebaşında, şimdi yıkılmış olan eski Komedi Tiyatrosu'nun bulunduğu binada ilk sinema salonunu açtı. Adı **"Pathé"** sinemasıydı. Çünkü, memlekete ilk fotoğraf âletini de getirmiş olan bu Weinberg, Pathé'nin sayısız acentelerinden biri olarak Türkiye temsilciliğini üzerine almıştı.

Birinci Dünya Savaşı başladığı sıralarda yedek subay olan Fuat Uzkınay, vaktiyle Ruslar'ın Ayastefanos'a (Yeşilköy'ün o zamanki adı) geldikleri sırada dikilmiş olan sütunun, 1914'te havaya uçuruluşunu filme çekmişti. Böylece ilk aktüalite ve belge filmcisi ve Türk operatörü, Fuat Uzkınay olmuştur.

1914 yılı, ilk yerli filmin çevrilmeğe başlanması tarihidir de Arşak Benliyan ve arkadaşları tiyatro kumpanyası, büyük bir ihtimalle Molière'in "Zor Nikâhı"ndan aktarılmış **"Himmet Ağa'nın izdivacı"** komedisini filme çekmeğe başlamışlardı. Fakat oyunculardan bir kısmının askere gitmesi yüzünden film çok sonra tamamlanmış, 1918 - 19 yıllarında gösterilebilmişti.

Sinema, dışarıdan ziyade, ilkin okullarda yer bulmuş oldu. Daha 1910 yılında, İstanbul Sultanisi (Lisesi)nde dahiliye şefi olan Fuat Bey (Uzkınay) Pathé sinemasının makinistinden film göstermeyi öğrenmişti. Sonra okul müdürü Ebülmuhsin Kemal Bey'i teşvik ederek okulda film gösterilmesini sağladı. Fuat ve Şakir Bey'ler (Seden) İstanbul Sultanisi'nde gösterilecek filmleri seçmekle vazifelendirildiler.

Esasen o devirde şehrin her tarafında elektrik tesisleri tam olmadığı için sinema, gezgindi. Sinemacı, projeksiyon

makinesiyle elektrik tesisatı olan kibar konaklarına gider, dörder beşer dakikalık yedi sekiz filmden ibaret programlarla seyredenleri eğlendirirdi. Anadoluhisarı'nda, Kadıköy Yoğurtçu bahçesinde Ramazandan Ramazana, kadınlara ayrı, erkeklere ayrı, Karagöz temsilleri gibi sinema oynatılırdı. 1914 yılına kadar bu böyle gitti.

1914 tarihi, sinemacılığımızda birkaç bakımdan hareket noktasıdır. Bir kere o yılın 19 Martında, Şehzadebaşı'ndaki Feyziye Kıraathanesi (Kahve)nde Cevat (Boyer ve Murat Bey'ler, Millî Sinema adiyle, özel teşebbüse ait ilk Türk sinemasını açtılar. Yine Istanbul tarafındaki ikinci sinema, ayni yılın 6 Temmuzunda, Sirkeci'de Ali Efendi sineması adiyle açıldı. Ali Efendi, lokantacıydı. İstanbul Sultanisi'nden ayrılan Fuat Bey'le Kemal ve Şakir (Seden) kardeşlerin işbirliği sonunda bu sinemayı açtı. Yakın zamanlara kadar çalışan bu salon, sonradan lokanta oldu.

Birinci Dünya Savaşı içinde Almanya'ya seyahat eden Harbiye Nâzırı Enver Paşa, orduda bir film merkezi kurulmasını istemişti. 1917 de Merkez Ordu Sinema dairesi adiyle, istediği kuruldu. İlkin teşkilâtı **Pathé** sinemasını işleten Weinberg kurmuştu. Ama henüz Romanya uyruğuydu. Bizse Romanya'ya karşı tarafta savaşıyorduk. Bu sebeple onun yerine Fuat (Uzkınay) getirildi. Ordu Film Merkezi, şimdi Üniversite Merkez binasının yanında bulunan su deposunun alt tarafında bir binaydı. O sırada yedek subay olarak orduda bulunan Cemil (Filmer) ve Mazhar (Yalay) Beyler de bu dairede çalışıp yetiştiler. Ordu Film Merkezi, aktüalite ve belge mahiyetinde birçok film çevirdi. Merkez Ordu Sinema Dairesi'nden başka bir de, o yıllarda Müdafa-i Milliye Cemiyeti'nin stüdyosu vardı. Cemiyet 1912 de, Balkan Harbi sırasında kurulmuştu. Harbin ikinci yılında, başka çalışma alanlarına da girildi. Kenan (Erginsoy) Bey'in çalışmalariyle bazı savaş sahneleri, Boğaziçi'nden sahneler, belge filmi mahiyetinde, hazırlandı. Lâkin bunlar cemiyete bir fayda sağlayamıyordu.

1917 de, henüz on sekiz yaşında bir genç, Sedat Simavi, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'ne konulu film çekmeği teklif etti. Zaten savaş dolayısiyle Fransa ve İtalya'dan film gelmez olmuştu. Sedat Simavi 1896 da İstanbul'da doğmuş, Kadıköy Saint Joseph ve Galatasaray liselerinde okumuş uyanık bir gençti. 1917 de romancı Mehmet Rauf'un adaptasyonu olan

"Pençe" isimli tiyatro eseriyle **"Casus"** adında diğer bir konulu filmi, Müdafaa-i Milliye Cemiyetinin Divanyolunda, şimdi Sağlık Müzesi olan binanın alt katında meydana getirdiği bir stüdyoda başlandı. Fuat Uzkınay'ın operatörlüğünü yaptığı **"Himmet Ağa'nın İzdivacı"**ndan sonra başlanan bu filmler, ondan önce piyasaya çıkarıldı. Üçüncü eser olan **"Alemdar Vak'ası yahut Sultan Selim-i Sâlis"**, Mütareke'nin ilâniyle cemiyetin dağılması üzerine montajı yapılamadığından, bitirilemedi. Sedat Simavi, **İnci, Diken, Karikatür** gibi mizah dergilerinden başka haftalık **"Yedi Gün"**ü uzun zaman, 1932 ve 1948 arasında yayınlayarak gazeteciliğe girişti. 1948 de şimdi oğullarının devam ettirdikleri **Hürriyet** gazetesini çıkardı. **"Fujiyama"** ve **"Hürriyet apartımanı"** isimli iki romanı da vardır ki, bu sonuncusu, merhum Talât Artemel'in rejisörlüğüyle filme de çekilmişti. **"Pençe"** ve **"Casus"** gibi filmler ilkin Beyoğlundaki Fransız Tiyatrosu'nda (şimdi Ses Opereti salonu), sonra İstanbul tarafındaki Alemdar Sineması'nda halka gösterilirdi.

Mütareke ilân edilip de Ordu Film Merkezi ortadan kalkınca, düşman eline geçmesin diye malzemesi olduğu gibi "Malûl Gaziler Cemiyeti"ne devredildi. Bir yardımlaşma derneği olan bu kurum, Divan Yolunda bir stüdyo kurdu. Sonra stüdyolarını Veznecilcr'e naklettiler.

Malûl Gaziler Stüdyosu'nda aktör Fehim Efendi, rejisörlüğünü ve başrollerden birini de kendi yaparak ilkin romancı Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın meşhur eseri **"Mürebbiye"**yi filme çekti. **"Mürebbiye"** mizahi bir töre romanı idi. İkinci Meşrutiyet'i hazırlayan yıllarda pek moda olmuş ve cemiyet hayatımızın kalbur üstü tabakasına yerleşmiş bir tipin iç yüzünü anlatıyordu: Kendini Fransız bir mürebbiye olarak tanıtan bir kadın, girdiği konağın küçükbeyini, damadını, hattâ yaşlı efendisini sırayla baştan çıkarıyor, sonra ipin ucunu kendi de kaçırarak, bunların hepsini birden idareden âciz kalınca kurtuluşu inkârda arıyorsa da, evin efendisi bir baskınla mürebbiyenin odasına girip başkasiyle karşılaşınca yüreğine inerek ölüyor. Birçok yerleri hayli kaba bir mizaha dayanan bu romanda yazar, çocuklarımızı terbiye için güvendiğimiz yabancıların ne mal olduklarını ortaya koyarken böyle bir hayata kendini uyduramayacak olan başka gelenek ve görenekteki insanların görgüsüzlükleriyle de alay ediyordu. Mürebbiye'de kepaze edilen

kadının Fransız oluşu, İşgal makamlarınca uzun müddet bu filmin oynatılmasına izin verilmemesine yol açmıştı. Fehim Efendi, bunun yanında **"Binnaz"**ı da çevirdi. **"Binnaz"** o zamanın genç şairlerinden Yusuf Ziya Ortaç'ın yazdığı manzum bir tarihi dramdı. 18. yüzyıl civarında geçen olayın kahramanı Binnaz isimli bir yosmaydı. Sonunda adam öldürmekle esere tiyatrovari bir bitiş sağlanıyordu. Fehim Efendi (Ahmet Fehim) sinemaya tiyatrodan gelmeydi. Esasen fazla da film çeviremedi. 1857 de İstanbul'da, Üsküdar'da doğmuş, "İdare-i mahsusa"da (Şehir vapur hattı) tornacılık yaparken bırakıp tiyatroya geçmişti. 1879 da Güllü Agop Efendi'nin Osmanlı Dram Kumpanyası'nda sahneye çıktı. Ertesi yıl Ahmet Vefik Paşa'nın Bursa tiyatrosunda çalıştı. Ondan sonra çeşitli heyetlerle tiyatro sanatına hizmet etti. 1930 da da vefat etti.

Bu devirde yapılan ilk Türk filmleri, başka memleketlerde olduğu gibi, edebiyatın roman ve tiyatro alanındaki eserlerinden yardım görüyordu. Bu hal uzun zaman, hemen İkinci Dünya Savaşı'na kadar da sürmüştür. İlk oyuncular da esasen tiyatrodan gelmeydi.

Böyle tiyatrodan perdeye geçenlerin başında aktör Şadi vardır. Aktör Şadi Karagözoğlu, 1881 de İstanbul'da Beylerbeyi'nde doğmuştu. Galatasaray Lisesi'nde okuduğu sırada, istidadı dolayısiyle sahne işlerine merak sardırdı. Sonradan aktör olan Muvahhit (Bedia Muvahhit'in eşi), şimdi yazar olan Refik Halit (Karay) ve Refi' Cevat (Ulunay)la birlikte, daha okuldayken sahneye çıktı. İkinci Meşrutiyet'in ilânından sonra Reşat Rıdvan Bey'le tiyatro yazarı İbnürrefik Ahmet Nuri (Sekizinci) nin kurdukları profesyonel topluluğa girdi. Daha sonra Paris'ten **"Sylvain'in şâkird-i ma'rifeti"** diye reklâm edilerek dönen büyük tragedyalarda gürültülü rollerle şöhret yapan aktör Burhanettin Bey'le (Tepsi) birlikte çalıştı. 1910 da Rumeli turnesinden döndükten sonra kumpanyadan ayrıldı. Donanma Cemiyeti tiyatro heyetinde çalıştı. Birinci Dünya Savaşı'nda asker oldu. Mütarekeden sonra, İbnürrefik Ahmet Nuri'nin **"Hisse-i şâyia"** komedisini sahneye koydu. Bu eserde Bican Efendi rolünü okadar iyi başardı ki, bu isim ona lâkap oldu kaldı. Şadi, bundan faydalanarak Malûl Gaziler Cemiyeti hesabına 1918 de Bican Efendi makiyajiyle, Şarlo'nun ilk filmlerini hatırlatan kısa komediler çevirdi. Bunlar arasında **"Bican Efendi**

mektep hocası", "Bican Efendi'nin rüyası", "Bican Efendi vekilharç" en çok beğenilenlerdendi. Lâkin Fazlı Necip stüdyo işlerine karışmaya başlayınca işler bozuldu. Malûl Gazilere verilen sinema malzemesi de Ordu Film Merkezi tarafından geriye alındı. Bu yıl içinde **Darülbedâyi** (Şehir Tiyatrosu) aktörlerinden Behzat Hâki (Butak), İsmail Galip (Arcan) ve Vasfi (Rıza Zobu) da, **"Bican Efendi Vekilharç"**-ta rol alarak sinemaya girdiler.

Behzat Hâki (Butak) 1891 de Bursa'da doğmuştu. 1906 da İstanbul'a gelerek Mercan İdadisi'ne girdi. Buradan Ticaret okuluna geçti. Ressam Muazzez'den resim dersi de alıyordu. Bu ressam Muazzez, Ortaoyununun kuvvetli sanatçılarından biriydi. Behzat ilkin 1908 Temmuzunda amatör bir Ortaoyunu temsiline çıkarak tiyatro hayatına ayak bastı. Sonra Muazzez'in kurduğu **"Sahne-i heves"** adlı toplulukla profesyonel oldu. Ayni yıl Sanayi-i Nefise'ye (Güzel Sanatlar Akademisi) girerek orada bir tiyatro meydana getirdi. 1909 da elektrik mühendisliği için gönderildiği İtalya'-da tiyatro meselelerini inceledi. Dönüşünde Fransız sanatçısı ve rejisörü André Antoine'ın kurulmasına yardım ettiği **"Darülbedâyi"**e (Şehir Tiyatrosu) giriş imtihanını ilk kazananlardan oldu. 1914 te başlanan **"Himmet Ağa'nın izdivacı"** filminde rolü vardı. Birinci Dünya Savaşı patlayınca askere alınmış ve 1915 te Çanakkale savaşlarında yaralanmıştı. Mütarekeden sonra yeniden **Darülbedâyi** çalışmalarına katıldı. 1918 de yeniden kamera önüne geçti.

İ. Galip diye şöhret bulan İsmail Galip (Arcan) ise 1894'te Üsküdar'da doğmuştu. Askeri rüştiye'de okudu. 1911 de Ahmet Fehim Efendi'nin tiyatrosunda ilk defa sahneye çıktı. Çeşitli topluluklarda çalıştıktan sonra **Darülbedâyi** için açılan yarışmayı kazandı ve bu tiyatroya girdi. O da, Behzat'la birlikte ilkin 1918 de, **"Bican Efendi Vekilharç"**ta rol aldı.

Bu filmle sinemaya başlayan başka bir aktör Vasfi Bey (Zobu) idi. Bir subay oğlu olan Vasfi Rıza, 1902 de İstanbul'da doğmuştu. Kuleli'yi yarıda bırakarak Alman Okulu'na girdi. 1917'de ise **Darülbedâyi**'in tiyatro okuluna yazıldı. Ama Vasfi Rıza'nın da niyeti, elbette sinema artisti değil, tiyatro aktörü olmaktı, netekim öyle oldu.

1919'da, Kemal ve Şakir Kardeşler (Seden), ticari maksatla ilk Türk film şirketini kurdular. Şirket film getir-

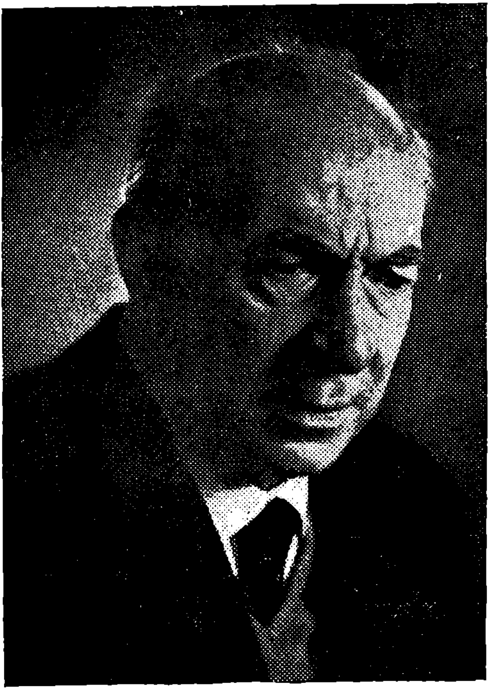
tiyordu. Yani işletmeciydi. Ancak 1922 de **"Kemal Film"** firması altında yapımcılığa geçmiş olacaktı. Ama bundan önce, Şakir (Seden) daha İstanbul Sultanisi'nde öğretmenken Fuat (Uzkınay) la birlikte film işleriyle ilgilenmeğe başlamıştı. 1914 de ağabeyi Kemal Bey ve amcaları Ali Efendi'yi de alarak Sirkeci'deki Ali Efendi sinemasını açmışlardı. 1919 da, ilk defa Malûl Gaziler Cemiyeti stüdyosunda, bu cemiyetle ortaklaşa bir film yaptılar **"Tombul aşığın dört sevgilisi"**. Adından da belli olduğu gibi, bu, bir komediydi.

1922 de **Kemal Film**, film yapmağa geçti. Haliç'teki Defterdar fabrikasının dikimevini tutmuşlar, stüdyo haline getirmişlerdi. **Kemal Film**'in o yıldan başlıyarak bütün çevirdiği kurdeleleri rejisör Muhsin Ertuğrul idare etmiştir.

Muhsin Ertuğrul, Hariciye vezne memuru Hüseyin Hüsnü Bey'in oğluydu. 1892 de İstanbul'da doğmuştu. Mercan İdadisi'nde okudu. İlkin 1908 de, Burhanettin Bey in (Tepsi) tiyatrosunda figüranlıkla sahneye çıktı. 1911 de tiyatro üzerine çalışmak için Paris'e gitti. Bir yıl kaldıktan sonra İstanbul'a döndü. Teşkilâtçı ve çalışkandı. Hemen **"Ertuğrul Muhsin ve Arkadaşları"** adiyle bir kumpanya kurdu. 1913'te bir daha Paris e gitti. Ertesi yıl, **Darülbedâyi**'e (Şehir Tiyatrosu) rejisör yardımcısı olarak girdi. İlkin Henri Bernstein'den çevirdiği **"Fâhişe"**'yi sahneye koydu ve oynadı. O zaman için hayli cesaret istiyen bir eserdi. Genç Muhsin'in şöhreti çabuk büyüdü. 1916 ve 1918 de Berlin'e gitti. İkinci gidişinde sinema işleriyle ilgilendi. 1921 de tekrar Berlin'e gittiği zaman **"Samson"**, **"Siyah Lâle"**, **"Şeytana Tapanlar"**, **"Ölüm Kervanı"** gibi filmlerde rol aldı. Alman İfadeci sanatının **(expressionismus)** tesirinde kaldı. 1922 de, İstanbul'a dönünce, **Kemal Film**'in rejisörlüğünü üzerine aldı. Sonradan devam eden seyahatlerinden önce, bu firma hesabına filmler çevirecekti. Bu filmleri kameracı olarak operatör Cezmi Ar çekecekti. Cezmi Ar, lâboratuvar işleri tertemiz, tekniği güzel, ama çoğu zaman sanatlı görüşe erişemiyen, o devirlerde çeşitli yönlerde gelişmiş kamera tekniğine yabancı bir fotoğraf direktörüydü. Bununla beraber, çektiği filmler, teknikten hiç birşey anlamayan seyirciye gerek konuları, gerek yeni olması bakımından çok tesir edecekti. Nihayet, geçmişi olmayan bir meslekte, Cezmi Ar, şerefli bir öncü olmak mevkiini daima muhafaza edecekti.

Muhsin Ertuğrul 1922 ve 1923'te, yani İsveç'e gitme-

den önce **Kemal Film** hesabına altı eser verdi. 1922 de çevirdiği **"İstanbul'da bir fâcia-i aşk"**, konusunu gerçekten bir olaydan o zaman epey heyecanla takib edilmiş Şişli Güzeli Mediha Hanım'ın katli vakasından almıştı. Bu bakımdan çok



Muhsin Ertuğrul (Rejisör ve aktör)

tutuldu. Ayni yıl, ayni firma için Fuat (Uzkınay) da bir belge filmi çekti: **"Zafer Yollarında"** Bu film, Büyük Taarruz'dan İzmir'in kurtuluşuna kadar geçen hareketleri tesbit ediyordu. Dört kısımlıktı. General Fahrettin Altay ve General Mürsel, film çevrilirken emirlerindeki kuvvetleri sefer

ber etmişler, böylece ilk "**reconstitution**" filmimiz, olmuş bir şeyi yeniden canlandırmakta beklenen başarıya ulaşmıştı. **Kemal Film**'in yine o yıllarda çevirdiği 47 tane aktüalite filmi de, bir kısmı sonradan Avrupa ve Amerika'da gösterildiği zaman, "**Zafer Yollarında**" kadar önemli belgeleri bir araya getirmişti.

Muhsin Ertuğrul 1922 1923 arasında beş film daha yaptı. Bunlardan "**Nur Baba**", Yakup Kadri (Karaosmanoğlu) nun ayni isimle yeni çıkmış romanından konusunu almıştı. O sıralarda tamamiyle bozulmuş bir tarikat olan Bektaşilik'in iç yüzünü, tasavvuf ve felsefe maskesi altında, bazı insanların nasıl bu gibi düşünceleri kendi tutkuları ve tutkunlukları için âlet ettiklerini açıklıyan bir eserdi. Filmin öbür adı "**Boğaziçi Esrarı**" idi. "**Nur Baba**" da sinema tekniği noktasından bütün ilkelliğine rağmen, konusunun çekiciliğinden dolayı büyük rağbetle karşılandı. **Kemal Film**, tek firmaydı. İlk denemelerden sonra konuca kuvvetli eserler veriyordu. Kullandığı rejisör, operatör ve aktörler memleketin bu alanda tanınmış, değerli .gençleriydi. Filmlerin rağbet görmemesi için sebep yoktu. Dışarıdan az miktarda gelen yabancı filmler de sessiz olduğundan, aktörlük ve ifade aşırılığı yanında oynayanların ve filmi hazırlayanların bizden olması geniş tesirler yapıyordu. İşte bu hava içinde çevrilen "**Ateşten Gömlek**", oyuncu ve rejisör olarak Muhsin'in değerini daha iyi ortaya koydu. "**Nur Baba**"yla sinemaya başlamış olan Refik Kemal Arduman'dan başka Behzat Hâki (Butak), Vasfi (Rıza Zobu) ve ilk defa sinemada görülen Emin Beliğ (Belli), Bedia, Neyyire Ertuğrul eserde rol almışlardı. "**Ateşten Gömlek**" Türk kadın artistlerinin ilk olarak rol aldıkları filmdi.

Neyyire Ertuğrul, 1902 de İstanbul'da doğmuştu. Asıl adı Münire'ydi. Tiyatroya girince Neyyire Neyyir takma adını aldı. İstanbul Kız Öğretmen Okulu'nda yetişti. Muhsin Ertuğrulla evlendi. **Dârülbedâyi**'de ilkin Shakespeare'in "**Othello**"siyle sahneye çıktı. İstiklâl Savaşı'nın .kazanılmasından sonra aktör Şadi'nin kurduğu toplulukla o da İzmir'e gitti. 1924'te İstanbul'a döndü ve Muhsin Ertuğrul'un Ferah tiyatrosunda kurduğu heyete katıldı. 1925 te ise yeniden **Darülbedâyi**'e girdi. 1943'te vefatına kadar bu tiyatroda baş kadın rollerinde çalıştı. Neyyire, 1928 de çevrilen "**Ankara Postası**" filminde de oynamıştı.

Bedia (Muvahhit) perdede görünen ilk iki Türk kadınından biriydi. Tahsilini Notre Dame de Sion ,Fransız Kız Lisesi'nde yaptı. Erenköy Kız Lisesi'ne Fransızca öğretmeni tayin edildi. Bu vazifede kalmayarak 1918 de aktör Ahmet Muvahhit'le evlendi. **"Ateşten Gömlek"** filminde ilk defa perdede göründü. Ondan sonra 1931 den itibaren çeşitli



Bedia Muvahhit (Perdede görünen ilk Türk kadın sanatçı)

filmlerde rol aldı. 1937 de Muvahhit'in ölümü üzerine bir ara tiyatroyu bıraktıysa da yeniden girdi. Bugüne kadar da sahne, perde ve radyo temsillerine daima katıldı.

Bedia ve Neyyire'nin oynadıkları **"Ateşten Gömlek"** romancı Halide Edip (Adıyar) ın o günlerde çok okunmuş bir eseriydi. Konusu Mütareke yıllarında İstanbul'da başlıyordu. İstanbul'un o zamanki hali romanda gayet iyi tasvir

edilmişti. Sonra İzmir işgal ediliyor, halk ve subaylar şehit ediliyordu. İzmir'den İstanbul'da bir akrabasına gelen Ayşe (Neyylre) buradan Anadolu ya geçerek kurtuluş savaşına katılıyordu. Hastabakıcı olarak katıldığı savaşın çeşitli safhalarında onu âşık olan iki zâbitten yedek subay olan Peyami, arkadaşları gibi çeşitli fedakârlıklardan sonra başından aldığı yarayla ölüyordu. Romancı Halide Edip, bu hareketlere kendisi katılmış, Düzce, Adapazarı, Eskişehir ve Sakarya bölgelerinde fiilen çalışmış olduğu için gerek yer, gerek Anadolu kızından köylüsünü işgal kuvvetlerine satan softaya kadar herkesi gayet kuvvetle canlândırmıştı. Tabii senaryo, romanı adım adım takibetmiyordu. Bununla beraber, zamanın şartları da yardım ederek film son derece ilgiyle karşılandı. Teknik bakımdan mükemmel olduğu elbette iddia edilemezdi. Aradan otuzbeş yıldan fazla zaman geçtiği halde bugün bile hatırladığımıza göre meselâ düşmanla işbirliği edenlerin, bir köyde, olayın başlıca kahramanlarından birini bağlayarak sürüdükleri sahnede kullanılan gıcır gıcır, yepyeni halatın temizliği, el değmemişliği, daha o zaman bile seyircinin gözüne batıyordu. Öyle bir ücra yerde nasıl olur da hiç kullanılmamış böyle güzel bir halat bulunurdu? O günün şartları altında, yıpranmış bir urgan bulmak gerçeğe daha uygun düşmez miydi? Ama urgan, sırf film çevrilirken aksesuvar olarak yeni alınmış, eskitilmesi akla bile gelmemişti. Buna gelinceye kadar, işden anlayanlar, **"Ateşden Gömlek"**te kim bilir daha ne aksaklıklar göreceklerdi. Ehemmiyeti yoktu bunun. Çünkü otuz yıl sonraki filmlerimizde bile rejisör, film direktörü ve öbür teknik elemanlar bu çeşit yanlışları, dikkatsizlikleri daima yapacaklardı: filmin birinde dışarıdan beyaz elbiseli bir adam sokak kapısını itecekti. Sonraki sahne ev içinden çekilmişti. Giren adamın siyah elbiseli olduğunu seyirci hayretle görecekti. Çünkü her iki sahne aradan epey zaman geçtikten sonra çekilmişti. Aktörün elbisesine kimse dikkat etmediği gibi montajda değiştirmeğe de lüzum görmeyeceklerdi. 1955'te çevrilen **"Oyuncu Kız"**da Neriman Köksal, bütün dış sahnelerde, canlı, makiyajlı bir kız olması gerektiği halde dudakları renksiz görünüyordu. Çünkü operatör, bu sahneleri kırmızı ekranla çekmişti. Ama objektife kırmızı ekran konurken, kızın dudaklarının renksiz görüneceği, rujun rengini değiştirmek gerektiği kimsenin aklına gelmemişti. Bir başka filmde, Karşı kar-

şıya konuşan iki kişinin yüzleri tek kaynaktan, ama her ikisi de sol taraflarından ışık alıyordu. Çünkü yakın plânda çekilen resimler ayrı ayrı zamanlarda alınmış, birine sağdan ışık verilirken karşısındakine soldan ışık vermek lüzumu unutulmuştu. Böyle şeyler daima olacaktı.

"Leblebici Horhor" Benliyan Opereti'nin repertuvarından filme çekilmişti. Tarihi kostümlerle çevrilen bu film, müesseseye gayet pahalıya maloldu. Üstelik oynayanların çoğu tiyatro aktörü olduğu için sahneler bir türlü tabiiliğini bulamamıştı. Eser, olduğu gibi filme çekilmiş tiyatro durumunda kalıyordu. Daha çok savaş ve macera filmlerinin geçer akçe olduğu yıllarda, sessiz sinema devrindeki bu şarkılı oyun başarısız bir deneme oldu. Hiç iş yapmadı.

"Kız Kulesi Fâciası" Muhsin Ertuğrul'un **"Fener Bekçileri"** diye Paris'teki **Grand Guignol** (Korku Tiyatrosu) repertuvarına dahil adapte bir dramdan senaryosunu çıkardığı bir filmdi. Senaryo yazarı, rejisörü, baş aktörü Muhsin Ertuğrul'du. Film, kuvvetli ve tiyatrovâri bir acı olayı anlatıyordu. **Kemal Film** hesabına o yıl Muhsin'in çevirdiği son eser, konusunu yine bir romandan aldığı **"Sözde Kızlar"** oldu.

Muhsin Ertuğrul, 1924'te İsveç'e gitti. Daha 1916 da Almanya seyahatindeyken o aralık pek oynanan İsveçli tiyatro yazarı August Strindberg'le ilgilenmiş, eserlerini tiyatroda görmüştü. 1922 de onun bütün eserlerini okumuş durumdaydı. **"Cehennem" (Baba)** adiyle bir eserini adapte edip **Dârülbedâyi**'de oynatmıştı. İstokholm'de, 1906 da ölmüş olan bu yazarın 75. doğum yılı dolayısiyle törenler yapılıyordu. **Muhsin, Millî Kütüphane**'de Strindberg'in eserlerinin el yazmalarına varıncaya kadar inceldi. Bu yazarın rejisör olarak da onun kişiliğine Shakespeare'den önce ve kuvvetle tesiri muhakkaktır. Netekim 1937 de (Sayı: 78) ve 1949 da (Sayı: 223) Türk Tiyatrosu Dergisi'ne iki yazı yazarak İsveçli tiyatro yazarı üzerindeki düşüncelerini, ona hayranlığını belirtmişti. 1925 de, bu sefer Rusya'ya gitti. Moskova ve Ukrayna stüdyolarında filmler çevirdi. Böylece, dış memleket stüdyolarında çalışan ilk Türk sinema rejisörü, Muhsin oluyordu.

Bu sırada ondan başka bir Türk de, Mısır'da rejisörlüğe başlamıştı. Aktör olarak pek başarı gösteremeyen bu reji-

sör, Vedat Urfi Bengü'ydü. 1926 da, Mısır filmciliğinin kuruluşunda önemli bir rolü olmuştu. **Isis Corporation** adındaki büyük film şirketinin yöneticisi ve rejisörü olarak 1926 - 1929 arasında on iki kadar film çevirdi. Bunların ilkleri: **"Allahın Çağırışı"**, **"Hayat cilveleri"**, **"Çöl Kızı"**, **"Mumya"**, **"Çöl ateşler içinde"**, **"Siyah Gözlü adam"**, **"Mısır Gökleri altında"** çoğunlukla melodram havasında eserlerdi. Vedat Urfi, 1928 de Fransa'ya gitmiş, orada da **"Kum cehennemi"** **(L'Enfer des Sables)** filminde rol almıştı.

Bir yandan, yerli filmler yapılmaya başlandıkça, İstanbul'da sinema salonları da çoğaldı. Şehzadebaşı'nda Ferah, Millî, Hilâl sinemaları, Sirkeci de de Kemal Bey sineması açılmıştı. İpekçi Kardeşler, 1920 de Beyoğlu nda Elektra sinemasını açtılar (şimdi Alkazar). Daha sonra, 1922 de, yeni yapılan Elhamra sinemasını kiraladılar. Beyoğlu, sinemaların en toplu bulunduğu yerdi. Galatasaray'da Sipmund Weinberg'in açtığı ikinci sinema olarak Weinberg (Şık, şimdi Buğday Bankası), Fransız Tiyatrosu (şimdi Ses Opereti), Opera (sonra İpek, şimdi Küçük Emek), Melek (şimdi Emek), Glorya (şimdi Saray), Eclair (şimdi Lüks), Etoile (şimdi Kadri Hanı), Majik (şimdiki Taksim) sinemalarından sonra Lâle, Atlas ve nihayet Yeni Melek sinemaları zamanla açıldı. Bunların bir kısmı, 1933'te toplanan Dil Kongresi'nden sonra Üniversitelilerin harekete geçmesi üzerine isimlerini Türkçe adlarla değiştirdiler.

Muhsin Ertuğrul 1927 de memlekete döndükten sonra 1928 den itibaren kurulan **İpek Film** rejisörlüğünü üzerine aldı. Kâni ve İhsan İpekçi'nin kurdukları bu işletme ayni zamanda film yapmağa da başladı. **"Ankara Postası"** 1928 de piyasaya çıkarıldı. Bir casusluk filmiydi. Stüdyo olmadığından şimdi Sümer sinemasının arkasındaki bir arsaya dekor kurarak açık havada, çeşitli yokluklar içinde çalışmışlardı. Maarif Vekili'nin özel müsaadesiyle, İzmir Amerikan Koleji öğrencilerinden İsmet Sırrı adında bir Türk kızı da filmde rol almıştı. Teknik imkânsızlıklar yüzünden çok kusurlu olduğu halde, **Ankara Postası,** sessiz filmler içinde **"Ateşten Gömlek"** gibi büyük rağbet gördü. Bundan cesaret alan İpekçiler, Muhsin Ertuğrul'a bir de zabıta filmi çevirtmek istediler. **"Kaçakçılar"** filmine bu maksatla başlandı. Muhsin Ertuğrul, senaryosunu bir yabancı eserden aktarmıştı. Rejisörlüğünü de kendisi yapıyordu. Lâkin Bursa yolunda uğra-

dıkları bir otomobil kazası yüzünden aktör Karakaş ölüp Sait Köknar da ağır yaralanınca film, yarıda kaldı. Ancak üç yıl sonra, ilk sesli Türk filmini seslendirmek için Paris'teki Tobis - Klangfilm stüdyolarına gidildiği zaman orada tamamlanabildi. **"Kaçakçılar"**la sinemaya giren yeni oyuncular vardı. Talât Artemel, Hâzim Körmükçü, Atıf Kaptan ve 1929 yılının ilk Türkiye güzellik kraliçesi Feriha Tevfik bunlardandı.

1931 de Muhsin Ertuğrul, İpekçiler hesabına ilk Türk sesli filmini çevirdi: **"İstanbul sokaklarında"**. Filmde kör delikanlı rolünü ilk defa kamera karşısında görünen Rahmi yapıyordu. Senaryosu Muhsin Ertuğrul tarafından tertiplenmişti. Acıklı bir sevda hikâyesiydi. Semiha Berksoy'la Mısırlı sanatçı Azize Emir de ilk defa yerli bir filmde perdeye geldiler. Yunan aktörü Gavrilides, yine misafir sanatçı olarak bu filme katıldı. Olay Mısır'da başlıyor, Yunanistan'da ve Türkiye'de devam ediyordu. Mısır'a, Yunanistan'a ve seslendirmek için bütün sanatçılarla birlikte Paris'e yapılan seyahatler, İpekçiler'e epey pahalıya malolmuştu. İşe devam edeceklerine göre, en kestirme yoldan gitmeyi uygun buldular ve Nişantaşı'nda bugün de kendilerinin olan **İpek film** stüdyosunu kurdular. Burası eski bir fırındı. Az çok değiştirerek stüdyo haline getirdiler. Muhsin'in yardımiyle Almanya'dan makineleri de geldi.

İpekçiler, Muhsin'in rejisörlüğünde ucuz ve pahalı olarak iki çeşit film yapmak yoluna gittiler. **"Karım Beni Aldatırsa"** (1933), **"Söz bir Allah bir"** (1933), **"Cici Berber"** (1933), **"Milyon avcıları"** (1934), **"Leblebici Horhor"** (1934) masraflı filmlerdendi. Bir tanesi tarihi olmak üzere, ötekilerin hepsi stüdyo içinde, dekor önünde oynanan sahneleri çoğunlukta, şarkılı komediler, o zamanın deyimiyle operetlerdi. Konuları Fransızcadan **(Karım Beni Aldatırsa, Söz bir Allah bir)** ya da Almancadan **(Cici Berber, Milyon avcıları)** aktarılmış şeylerdi. Oynayanların hemen hepsi tiyatro aktörü olduğu için, filmlerde bir türlü tabiilik sağlanamıyor, fazla tiyatrovâri oluyor, oyuncular kamera karşısında (dekor içinde) birikiyorlar, kamera sâbit kalıyor ve çoğu defa tam karşıdan resim çekiyordu. Muammer Karaca, Melek, Zozo Dalmas, Ferdi Tayfur bu yıllarda film artistliğine girmişlerdi.

İpek - film'in geçirdiği buhrandan sonra daha ucuz

filmler çıkarmaya çalıştığını görüyoruz. **"Güneşe Doğru"** (1937), **"Aynaroz Kadısı"** (1938), **"Bir Kavuk devrildi"** (1939), **"Allahın Cenneti"** (1939), **"Tosun Paşa"** (1939), **"Şehvet Kurbanı"** (1940), **"Akasya Palas"** (1940) bu çeşit filmlerdendi.

Muhsin Ertuğrul'un **"Bir Millet Uyanıyor"** (1932) adlı eseri de büyük rağbet gördü. Yerli filmler içinde, İstiklâl Harbi tarihine uzaktan yakından dokunan konular halkın heyecanını kolayca yakalıyordu. Bu filmin senaryosunu ilk defa sinemayla ilgisi olmayan bir kimse yazıyordu: yazar Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu. Operatörü yine Cezmi Ar'dı. Başlıca rollerde Ercüment Behzat (Lâv), Atıf Kaptan ve Ferdi Tayfur vardı.

Atıf Kaptan, İzmit'liydi. Orada ve İstanbul'da tahsil görmüştü. Daha okul sıralarındayken sahneye çıkmıştı. 1927 de, çalıştığı sigorta şirketini bırakmış ve **Darülbedâyi** yeniden düzenlenirken bu tiyatroya girmişti. İlk önce **"Hamlet"**'te küçük bir rolle sahneye çıktı. 1928 yazında Fransa'ya ve Mısır'a gitti. 1930 da **"Kaçakçılar"** filmiyle sinemaya başlamış oldu. **"Bir Millet Uyanıyor"**'da Yahya Kaptan rolündeydi. Yahya Kaptan, Millî Kurtuluş hareketinin başlangıç yıllarında İstanbul'la Anadolu arasında irtibat vazifesini gören, adam ve silâh kaçırmaya yardım eden çalışkan, yurdunu sever bir insandı. İstanbul hükümeti, alınan bütün tedbirlere rağmen kendisini yakalattı. Söyletmek için eziyet ettikten sonra öldürttü. Mustafa Kemal, bu acı olayı "Büyük Nutuk"ta içi yanarak anlatır. Atıf Kaptan'ın son derece ifadeli bir çehresi vardı. Filmdeki başarısından sonra, 1934'te çıkan soyadı kanununa uyarak **Kaptan** adını aldı. 1932 den 1945 yılına kadar Vedat Urfi Bengü ile gezici bir tiyatro topluluğu kurup Anadolu'yu dolaşan Kaptan, o tarihten sonra çevrilen birçok filmde rol almış olacaktı. Bugün için en çok film çevirmiş olan, hemen her filmde kendisine ihtiyaç duyulan Türk aktörü durumundadır.

Ferdi Tayfur'a gelince, 1931'de **"Çanakkale Geçilmez"** filmiyle sinemaya girmişti. 1904'te Çanakkale'de Kilidülbahir'de doğmuştu. Asker oğluydu. Annesi Alman asıllıydı. Lise tahsilini Karlsruhe şehrinde yapmıştı. 1923'te memlekete dönünce Irak Demiryolları'na girdi. 1931 de ilk filmini çevirdi. Ferdi Tayfur asıl kabiliyetini aktör olarak değil, dublör olarak gösterdi. Marx Kardeşler'in filmlerini Ermeni şivesiyle

ve Arşak Palabıyıkyan takma adiyle duble etti. Gerek bunlarda, gerek Laurel'le Hardy'yi konuşturmakta büyük bir başarı gösterdi. O iki aktörün yabancı ağziyle Türkçe konuşturulmaları okadar tabii ve gerçeğe uygun görünüyordu ki, komiklerin Türkiye'de tutunması ve aranması hemen hemen Ferdi Tayfur'un sayesinde oldu denebilir. Sanatçı, ayni zamanda mikrofon spikerliği dediğimiz ve halk toplulukları karşısında, mikrofon başında program idare etmek, nükteli sohbetler yapmak meslekinin kurucusudur. İlk reji denemesini 1941'de Muhsin Ertuğrul'la birlikte hazırladıkları bir **"Nasreddin Hoca"** filminde yapmıştı. 1946 dan itibaren de yeniden film yapımcılığına geçen **İpek - Film**'in rejisörü oldu. 1958 yılında, henüz genç yaşta vefat etti.

Muhsin Ertuğrul, 1933'te, senaryosunu bir Rus eserinden naklettirdiği **"Bataklı Damın kızı Aysel"**i çevirdi. Konu bir hayat fâciasıydı. Baş rolleri Cahide Sonku ve Talât Artemel oynuyorlardı. Film okadar beğenildi ki, Cahide'nin başına bağladığı eşarp "Aysel" adiyle moda oldu. Cezmi Ar, bu filmde görüş açısı ve çerçeveleme (**cadrage**) bakımlarından oldukça değişik çalışmıştı. Cahide Sonku, asıl adiyle Cahide Serap, daha önce **"Söz bir Allah bir"** isimli komedi filminde de görünmüştü. Halkevleri sahnelerinde tiyatro çalışmalarına katılmış, 1932 de Şehir Tiyatrosu'na girmişti. Son derece güzeldi. Genç ve güzel oluşundan başka yüzü fotoğrafa gayet iyi gidiyordu. 1948 yılına kadar tiyatroda çalışmağa ve çeşitli filmlerde rol almağa devam etmişti. Netekim, 1933'te Muhsin Ertuğrul'un senaryosunu memleketimizde daha önce ayni adla gösterilen Emil Jannings'in **"Şehvet Kurbanı"** filminden alarak çevirdiği ve baş erkek rolünü oynadığı filmde de baş kadın rolündeydi. Konu, güzel bir kıza tutularak emniyeti kötüye kullanan bir veznedarın, suçunu unutturmak için insanlardan kaçmasını, sonra da, sefil, perişan, dayanamayıp yuvasına döndüğü zaman evlâtlarının kendisini tanımamalarını, dilenci zannetmelerini hikâye ediyordu. Baba, çocuklarının hayallerini bozmamak için sırrını açıklamıyor, evlâtları tarafından tanınmamış olmağa katlanıyor, seyircinin gözyaşları içinde sefaletine dönmek üzere bir şenlik gecesinde geldiği, camdan seyrettiği mesut yuvayı bırakarak karanlığa dönüyordu. Muhsin, filmin sadece konusunu, senaryosuna aktarmakla kalmamış, Emil Jannings'i, makiyajına kadar taklit etmişti. Esasen bu dev-

rede çevirdiği filmlerin hemen hepsinin ya konularını, ya senaryolarını doğrudan doğruya başka milletlerin eserlerinden nakletmeyi tercih etmişti. Yerli yazara, ancak millî mevzularda iltifat ediyordu. Senaryo bilgisinin ve sinemacılığın memlekette henüz bir meslek halini almamış olması, bunun başlıca sebebiydi.

"Aynaroz Kadısı" ve **"Bir kavuk devrildi"** merhum Musahip zade Celâl'in ayni isimdeki iki tarihi komedisinden filme çekilmiş eserlerdi. Osmanlı tarihini gülünçleştirerek kötülüyor diye bir zaman oynanmayan bu komediler, filme çekilince, sinemaya alınmış tiyatronun bütün aksaklıklarını gösterdi. Bununla beraber, rejisör, kabil olduğu kadar bu aksaklıkları giderecek bir senaryo hazırlamağa gayret etmişti. Bütün bu filmlerde sahnelerin ağır temposu, aktörlerdeki durgun ve suni hal, hareket ve davranışlardaki aşırılık, seyirci tarafından farkedilse bile, rağbete engel olmuyordu. Netekim, Muhsin Ertuğrul, konusunu yerli eserlerden alan başka filmler de yapmağa başlamıştı: Ziya Şakir'den **"Allahın Cenneti"**'ni, İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci'den **"Akasya Palas"**'ı alarak filme çekti. **"Allahın Cenneti"nde**, Feriha Tevfik'in karşısında ilk defa profesyonel bir Türk şarkıcısı, Münir Nurettin Selçuk perdeye gelmişti. Aktörlük bakımından sıfır olmakla beraber, sesi, filmi süslüyordu.

İpekçiler, kendi hesaplarına yirmi büyük filmden başka altı tane de kısa film (short) yapmışlardı: **"Düğün Gecesi"**, **"İstanbul Senfonisi"**, **"Bursa Senfonisi"**, **Naşit dolandırıcı"**, **"Karagöz"**. Aktüalite filmleri de çektiler.

İpek film stüdyosundan başkaları da faydalandı. İstanbul'a gelen Yunanlı artistler, aralarına bir kaç Türk sanatçısı da alarak Muhsin Ertuğrul'un rejisörlüğünde **"Fena Yol" (O Kakos Dramos)**u çevirdiler.

1937 de, Halil Kâmil, plâk doldurma, sinema işletme gibi işlerin yanında filmciliğe başlamak için Mecidiyeköyü'nde bir garajı stüdyo haline getirdi. Bazı yabancı filmlerin arasına yerli sahneler katarak **"Yeniçeri Hasan"**, **"Zeynep"**, **"Memiş"** gibi karma filmler meydana getirdi. Bu denemelerin ardından bir de montaj filmi yaptı. Osmanlı imparatorluğunun son devirlerinden Cumhuriyetin kuruluşunu takibeden yıllara kadar çekilmiş çeşitli aktüalite filmlerinin parçalarını, bir tarih öğretmeni sınıfta ders veriyormuş gibi, yani araya daima sınıfta çekilen kısımları da ekleyerek bir fikir

etrafında birleştirdi. **"Türk inkılâbında terakki hamleleri"** verilen film pek başarılı olmadıysa da, Halil Kâmil'e yerli film çevirmek cesaretini verdi. Bunun üzerine ilkin Faruk Kenç'in rejisörlüğünde, romancı Reşat Nuri Güntekin'in **"Taş Parçası"** adlı piyesinden kendisine bir senaryo yazdırarak ayni adla çevirtti. Faruk Kenç, henüz on sekiz yaşındaydı. Fazla tecrübesi yoktu. Senaryoyu hemen aynen filme çekti. Lâkin ondan sonra, yazar Vâlâ Nurettin'in eseri olan **"Yılmaz Ali"**'yi çevirince dikkati kendi üzerine çekti. Alelâde bir macera filmi olan **"Yılmaz Ali"**'de rejisörün bilhassa konuya uygun bir tempo tutturması, filmin sonuna doğru montajın süratlendirilerek heyecanlı sahnelerin birbirini kovalaması filmi başarıya ulaştıran sebeplerdendi. Her iki filmin operatörü Necati Tözüm'dü. Fotoğraflar temiz bir lâboratuvar çalışması sonucu iyi tesir yapıyordu. Siyah Beyaz kontrastından bir dereceye kadar faydalanılmıştı. Faruk Kenç, **Ha-Ka** (Halil Kâmil) hesabına 1939 da Sermed Muhtar Alus'un romanından **"Kıvırcık Paşa"** adlı komediyi çekti. 1943'te de Ses - **film** için senaryosunu ve rejisörlüğünü kendisinin yaptığı **"Dertli Pınar"**'ı çevirdi. Bu filmi, operatör Baha Gelenbevi çekmişti. Konu köyde geçen acıklı bir aşk hikâyesiydi. Şehir Tiyatrosu artistleri oynuyorlardı. Açık hava sahneleri boldu. Böylesi daha kolay oluyordu. Kamera bakımından herhangi bir özelliği olmayan filmde oyun temposu gayet ağır gitmişti. Konu da zayıftı. Faruk Kenç'in senaryo yazarı olarak büyük bir tecrübesi olmadığı, bu filmden anlaşılıyordu. Genç rejisör, 1944'te **İstanbul - film** firmasını kurarak film yapma işlerine girişti.

1939 da patlak veren İkinci Dünya Savaşı, hemen birçok memlekette olduğu gibi Türkiye'de de yolların kapanması, dışarıdan film getirme güçlükleri dolayısiyle yerli filmciliğin gelişmesine yol açmıştır.

Savaş yıllarında biraz artan yerli filmler yeni yetişen genç rejisörler tarafından çevriliyordu. Bir yandan da yeni stüdyolar kurulmaktaydı. Hele savaşı takibeden yıllarda, eski firmalar işe koyulurken yenileri de bunlara katıldı. Yalnız tiyatro artistleriyle değil, hemen kolundan tutulup herhangi bir eğitime hacet kalmadan kamera karşısına çıkarılıveren kimselerle filmler çevrildi. Bu davranışın İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden, Rusların Göz - Kamera'sından farkı, ilk defa kamera karşısına getirilenlerin ötekiler gibi kendi

tabii hallerine bırakılmıyarak rejisörün talimatına uydurulmak istenmeleriydi. Cahit Irgat gibi, **"Yılmaz Ali"**de fotoğrafa son derece elverişli yüz ifadesiyle filmi başarıya ulaştıran tiyatro sanatçıları sinemaya yeni yeni katılırken o zamana kadar hiçbir sahne denemesine girişmemiş oyuncular bulunup çıkarıldı. Bir yandan, tahsilini Almanya'da Klangıfilm stüdyolarında yapmış ses mühendisi Yorgo İlyadis gibi, operatör Kriton İlyadis gibi gençler yetişiyordu.

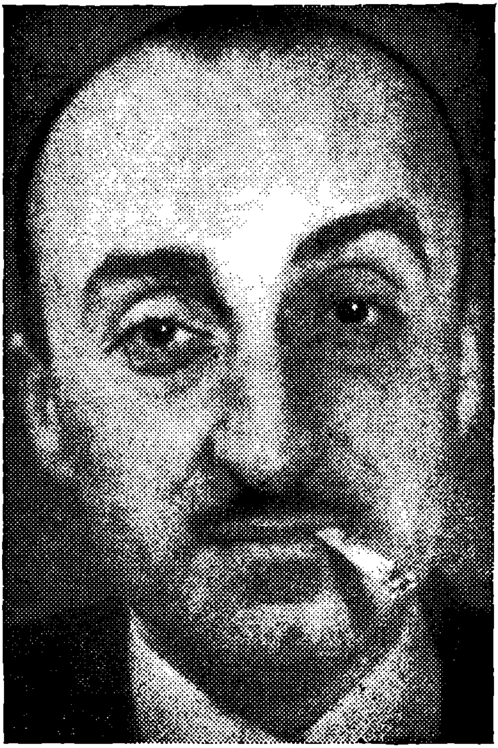
Ha-Ka firması, Avusturyalı bir rejisöre, Adolf Körner'e de film çevirtmişti. 1940'ta, Reşat Nuri'nin **"Hulleci"** adlı hikâyesinden **"Duvaksız gelin"** Körner tarafından çevrildi. Naşit Özcan, filmde yaşlı bir kadın rolüne çıkmıştı. Konusu, eski zamanda geçiyordu. Kıyafetlerini, yaşlarını benimseyemeyen aktörler suni bir hava yaratıyorlardı. Naşit, Halide gibi Pişkin birkaçı hâriç, oyunun oyun olduğu her an sezildiği için film rağbet görmedi. Körner, **Ha-Ka** hesabına 1941 de **"Kerem ile Aslı"**yı çevirdi. Senaryo, Ragıp Şevki Yeşim'indi. Memleketi gereği gibi tanımayan rejisör ve oyuncular, zayıf bir senaryo karşısında zaten bir başarı gösteremiyeceklerdi.

Nasıl olsa sürüm yapıldığı için filmler kısa zamanda, iyi çalışılmadan, provasız, dışarıdan pahalı gelen ham filmi tasarrufla kullanmak zoru yüzünden bol negatif sarfedilmeden çekiliyordu. Binlerce kilometre negatif harcayarak üç bin metrelik sonuç alan yabancı şirketlerin film yapma usulü yanında bizimkiler çocuk oyuncağı gibi kalıyordu. Ne zaman, ne masraf, ne malzeme göze alınamadığı ve oyuncular da meslekten yetişme olmadığı için bu devrin filmleri içinde başarılısı pek seyrekti. Daha ziyade halkın zevki düşünülerek ticari maksatlarla hareket ediliyor, işletmecilik Anadolu'ya doğru geliştiğinden sebepli sebepsiz filmlere şarkılar, alaturka müzik, çiftetelli sahneleri dolduruluyordu. Konuların acıklı, Mısır filmleri gibi ağlatacak şekilde tertibi sanki şarttı. Sırf sanat tasasiyle film yapmak âdeta kimsenin aklına bile gelmiyordu.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında, başlıca üç stüdyo çalışır durumdaydı. **İpek - film, Ha - Ka** ve **Ses - film** stüdyoları. Başka firmaların filmleri de iç sahne ve seslendirme kısımlariyle bu stüdyolarda hazırlanıyordu.

1944'te Şadan Kâmil, Baha Gelenbevi, Çetin Karamanbey rejisörlüğe başladılar.

Şadan Kâmil 1917 de İstanbul'da doğmuştu. İlk ve Orta öğrenimini Sankt Georg Avusturya lisesinde yaptıktan sonra 1936 da Münih'e gitti. Orada fotoğrafçılık öğrendi. Bir yandan da Münih yüksek mühendislik okuluna devam edi-



Baha Gelenbevi (Rejisör)

yordu. 1939 da Londra'ya geçti. RCA stüdyolarında ses yazımı üzerinde çalıştı. Paris'te **Pathé**, Berlin'de **UFA** stüdyolarını gezdi. 1943 te İstanbul'a döndü. Ertesi yıl **Ha-Ka** hesabına **"13 Kahraman"**ı çevirdi. Senaryosunu Almanca'dan

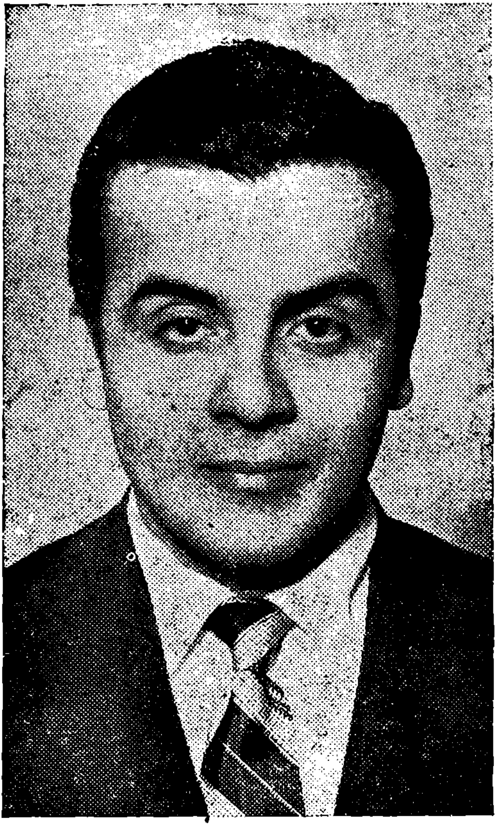
adapte etmişti. Başlıca rolleri Şehir Tiyatrosu artistleri oynuyorlardı. Ondan sonra da rejisörlüğe devam etti.

Baha Gelenbevi 1907 de İstanbul'da doğmuştu. Lise ve yüksek öğrenimini Fransa'da yaptı. Joinville stüdyolarında montajcı olarak çalıştı. 1936 da Abel Gance'ın **"Beethoven'in bir büyük aşkı" (Un grand amour de Beethoven)** filminde rejisör yardımcılığı etti. 1943'te Faruk Kenç in çevirdiği **"Dertli Pınar"** filminde operatör olarak çalıştı. Rejisör olarak ilkin **Ses film** hesabına **"Deniz Kızı"**nı çevirdi. Senaryosunu kendi yazmıştı. Operatör Kriton İlyadis'ti. Şehir Tiyatrosu artistlerinin oynadıkları filmde, Almanya dan savaş dolayısiyle memlekete dönmüş olan dansöz Emine Adalet Pee'ye de rol verilmişti. Adalet Pee, daha sonra **"Yanık Kaval"**-da da oynayacaktı. Gelenbevi, melodram karakterinde filmler çevirmeğe devam etti. Bunların isimleri bile ticari maksatla konduktan başka, konularını belirtiyordu: **"Çıldıran Kadın"** (1947), **"Kanlı Döşek"** (1949), **"Boş Beşik"** (1952), **"Kaldırım çiçeği"** (1954) v.s.

Çetin Karamanbey, 1944'te rejisörlüğe başladı. 1922 de Çanakkale'de doğmuştu. Vefa Lisesi'ni 1942'de bitirdi. Savaş başladığı için Avrupa'ya gidememişti. Ticaret hayatına atıldı. Kabzımallıktan gazeteciliğe kadar her boyayı boyadı. 1944'te bazı arkadaşlariyle **Kurt - Film** adında bir firma kurarak film yapmağa ve çevirmeğe karar verdi. **"Kanatlanan Gençlik"** bir havacılık filmi olacaktı. Ama karşılaştıkları maddi güçlükler yüzünden filmini tamamlayamadı. Şirket de dağıldı. Sonra, Amerika'dan dönmüş olan Turgut Demirağ'ın **And - Film**'i kurması üzerine onun hesabına **"Kanlı Taşlar"**ı çevirmek istedi. O da yarım kaldı. Nihayet Demirağ'ın **And - Film** adına çektiği **"Bir Dağ Masalı"**nda reji yardımcılığı etti. **İpek - film** ve **Ses - film** stüdyolarında teknisiyen olarak çalıştı. 1947 de **Halk film** hesabına **"Silik Çehreler"**i çevirdi. 1944 te başlayan rejisörlüğü ilk meyvasını ancak üç yıl sonra verebilmişti. Bu çetin gayretler sonunda Çetin Karamanbey, rejisör olarak birçok film çevirdiği gibi **Aslan - film** firmasını kurarak yapımcılığa da geçti.

1944 te Faruk Kenç, kurduğu **İstanbul - film** firması hesabına senaryosunu da kendi yazarak **"Hasret"**i çeviriyordu. Bu filmde, hiçbir sahne tecrübesi olmayan ince yüzlü bir genç kıza ilk defa rol vermişti. Baş rolü oynayan Oya Sensev (Sabahat Perinçek) durgunkenki yüz ifadesiyle gü-

lerkenki ifadesi arasında çok büyük bir mesafe bulunan bir oyuncuydu. Bir köy kızı rolündeydi. Talât Artemel ve Vedat Karaokçu gibi tecrübeli aktörlerin yanında hiç ezilmemişti. İşin aksayan tek tarafı, Oya Sensev'in yüz yapısı köy kızına benzemiyor, tam bir şehirli yapısına sahip bu-



Çetin Karamanbey (Rejisör)

lunuyordu. Oya, 1929 da Samsun'da doğmuştu. Daha lise öğrencisiyken sinemaya girmişti. Onbeş yaşında **"Hasret"**i çevirdi, sonra da üç yıl boyunca her sene yeni bir filmde oynadı. 1946 da Cahide Sonku'nun ve Kâni Kıpçak'ın da rol aldıkları **"Yuvamı Yıkamazsın"**da evli bir kadının rakibesi oluyordu. Senaryoyu yazan ve rejisörlüğü yapan Kâni S. Kıpçak'tı. Oya Sensev, tiyatroda kalıplaşmadığı için, bu filmde gayet tabii görünüyor ve seyirci,aradaki farkı hemen seziyordu. 1945'te Faruk Kenç'le çevirdiği **"Günahsızlar"**a göre, bu filminde daha iyiydi. Bundan sonraki **"Ya İstiklâl ya ölüm" (Fato, 1950)**, **"Karanlık Yollar"** (1951), **"Hürriyet Şarkısı"** (1956), **"Kara Vâdi"** (1957) de de başarı gösterdi. Bu arada, 1955 yazında İspanyaya, oradan Paris'e giderek **Unifrance** stüdyolarında incelemeler yaptı. Sonra da Devlet Tiyatrosu'na girdi (1958).

1945'te Refik Kemal Arduman, **Ses - film** hesabına çevirdiği **"Köroğlu"** ile rejisörlüğe başladı. Filmin senaryosunu Muharrem Gürses yazmıştı. Gülistan Güzey başroldeydi. Tarihi bir filmdi. Makiyajların suniliği yüzünden eser gerçekliğinden bir hayli kaybediyordu. Gülistan Güzey, 1942 de Şehir Tiyatrosu'na girmişti. **"Hürriyet Apartımanı"**ndaki roliyle sinemaya başlamış bulunuyordu. Ondan sonra da bir çok filmde rol aldı. Refik Kemal, bundan başka **"Büyük itiraf"**ı çevirdi. Prodüktörü de kendisiydi. Senaryosunu Primus'la ortaklaşa yazmıştı. Şehir Tiyatrosu sanatçılarının oynadığı film büyük bir başarı kazanamadı. Kamera tekniği çok zayıftı.

Ayni yıl, Muhsin Ertuğrul, Faruk Nafiz Çamlıbel'in piyesi olan **"Yayla Kartalı"**nı **Halk - film** hesabına çevirdi. Operatörü Yuvakim Filmerldis'ti. Cahide Sonku baş roldeydi. Film, dış sahnelerine rağmen perdeye getirilmiş tiyatro eseri olmaktan kurtulamadı.

1945 yılında Talât Artemel **"Hürriyet Apartımanı"** ile, Hâdi Hün, bir halk masalından konusu alınan **"Kızılırmak - Karakoyun"**la, Şakir Sırmalı **"Unutulan sır Domaniç yolcusu"** ile rejisörlüğe başladılar. **"Hürriyet apartımanı"**, Sedat Simavi'nin kendi romanından yazdığı senaryoyla **Ses film** hesabına çevrilmişti. Konu, bir apartımanı merkez yaparak içinde oturanların macerasını anlatıyordu. **"Kızılırmak"** ise, Anadolu'nun İstanbul'dan görülüşüne güzel bir örnek teşkil ediyordu. Pırıl pırıl diktirilmiş köylü elbiseleri

içinde modern makiyajlı Şehir Tiyatrosu artistleri, kaval sesleri arasında bir halk efsanesini canlandırmağa uğraşıyorlardı. Sahneler uzun, oyun hareketsiz ve durgundu. Tabiat manzaraları ne dekor olarak, ne de eserin psikolojisine birşey ekleyecek şekilde değerlendirilmişti. Yalnız, arasıra gösterilen bir karakoyun, Kızılırmak'taki ölüm olayını sembolle ifadeye çalışıyordu.

Şakir Sırmalı, 1916 da İstanbul'da doğmuş, Liseyi Şişli Terakki'de okumuştu. Daha okuldayken fotoğraf ve sinema işleriyle ilgiliydi. Resimli röportajlar yapmak, amatör filmleri çevirmekle oyalanıyordu. Halkevi temsillerine de katılmıştı. Hukuk fakültesindeyken rejisör olmak emeliyle burasını bıraktı. Ama hemen askere alındı. 1945 te birkaç arkadaşiyle ortaklaşa **Sema - film** firmasını kurdu. **"Unutulan sır"** ilk filmiydi. Başarısızlıkla sonuçlanan bu deneme sonunda şirket dağıldı. Şakir Sırmalı, bundan yılmayarak **Duru - film** için **"Efelerin Efesi"**'ni çevirdi (1952). Daha sonra da bu yolda çalışmalarına devam etti.

Film işlerinin böyle kötü gitmesi karşısında, bazı firmalar elele vererek **"Yerli Film Yapanlar Cemiyeti"**'ni kurdular (1946). Cemiyet idare heyeti İhsan İpekçi'nin başkanlığında Faruk Kenç, Turgut Demirağ, İskender Necef, Murat Köseoğlu, Necip Erses, Fuat Rutkay, Refik Kemal Arduman, Hikmet Yıldız ve Yorgo Saris'ten kuruluydu. Cemiyet o yıl "Filmlerimiz" adlı bir broşür yayınladı ve kuruluş maksadiyle filmcilik üzerindeki düşüncelerini açıkladı. **Filmlerimiz neden Amerika, Avrupa, hattâ Mısır derecesinde mükemmel olamıyor?"** sorusunu ortaya atarak cevaplandırmaya çalıştı. Onlara göre bu işin ilk sebebi parasızlıktı. Çünkü yerli film, bizde, yalnız iç piyasa tarafından masrafları karşılanan bir **"production"**du (mahsul). Halbuki bir Amerikan filmi bütün dünyada gösterildiğinden, bütün dünya o filmin yapılış masraflarını paylaşıyor demekti. Bu bakımdan filmleri ucuza maletmek gerekiyordu. 1946 da bir yerli film 40 - 50 bin lira arasında mal oluyordu. İstanbul'un nihayet 85 sinemasında gösterilen başarılı bir yerli filmin getireceği para ise en çok 45 - 50 bin lira olabilirdi. Binaenaleyh himaye şarttı. İstedikleri, film işletmesinin (o zaman) kazanç vergisinden affedilmesiydi. Filmcilikte çalışanların da bu vergiden affedilmeleri gerekiyordu. Sinemalardan alınan % 75 temâşâ vergisi, yerli film gösterilirken alınmamalıydı.

Böylece sinemacıların, yerli film göstermeleri kolaylaştırılmış olurdu. Yeni stüdyoların kurulması için getirtilmesi gereken malzeme gümrükten vergisiz geçirilmeliydi.

İşte onların gördükleri kusurlar bunlardı. Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, mücadelesinde başarı sağladı ve dış memleketlerden gelen filmler karşısında korunmak üzere yerli filmlerden alınan vergiler % 80 indirildi. Netekim o tarihten başlayarak, eskisinden daha çok film çevrildi ama, bu filmlerin % 80 i eskilerinden daha da değersiz oluyordu.

Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, kuruluş yılında bir de yarışma tertipledi. Teşvik maksadiyle tertiplenen bu yarışmaya dokuz kişilik bir jüri bakacaktı. O yıl (1946 - 1947 sezonu) on iki yerli film piyasaya çıkarılıyordu. Jüri en güzel filmi, en başarılı rejisörü, en başarılı operatörü, en iyi senaryo yazarını, en başarılı kadın artisti, en başarılı erkek artisti seçecekti. Filmler bazan bir günde iki, üç tane olarak gösterildi ve jüri üyelerinden bu altı maddelik sual fişlerini doldurması istendi. Hemen hiç biri sinemayla meşgul olmamış üyeler bir görüşte altı ayrı açıdan değerlendiremedikleri filmlere rastgele rey verdiler. Böylece, ilk Türk film festivali, sonuçlandırılmış oldu.

Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin işi hükümetle, vergi sistemiyle olduğu için bir noktaya dokunmaktan dikkatle kaçınmışlardı. Yerli filmciliğimizin gelişmesine engel olan çeşitli sebepler arasında sansürün de önemli bir yeri olduğu muhakkaktı.

Türkiye'de çevrilecek filmlerin sansürü meselesi polis vazife ve salâhiyetleri kanununun bir maddesiyle ilgili olarak hükümetin kontrolü altında tutuluyordu. 1939 da yapılarak 15/1/1948 tarih ve 3/6862 sayılı kararla 24/1/1958 tarih ve 4/9710 sayılı kararnamelerin bazı maddelerini değiştirdiği nizamname "Filmlerin ve film senaryolarının kontrolüne dair nizamname" adındadır. Nizamnamenin ilk bölümü filmlerin kontrolüyle, ikinci bölümü çekimiyle ilgili bulunuyor. Türkiye'de film çekmek isteyen yerli, yabancı, herkes filmin çevrileceği yerin en büyük sivil âmirine bir dilekçeyle baş vurmak zorundadır. Bu dilekçede film çevirmekteki maksat, nerede ve ne zaman çekileceği, konusu, çekimden kimlerin sorumlu bulunduğu belirtilir, senaryonun da altı kopyesi eklenir. Evrak İç İşleri Bakanlığına yollanır. Bakanlık bunu ilgili komisyona havale eder. Bu komisyon Ankara'dadır.

Bir başkanı, dört de üyesi vardır. Üyeler Emniyet Genel Müdürlüğünü, Genel Kurmay Başkanlığını, Basın Yayın ve Turizm genel müdürlüğünü ve Millî Eğitim Bakanlığını temsil ederler. Komisyon başkanı, İç İşleri Bakanlığı memurlarından biridir. Komisyon film senaryolarını herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapıp yapmadığı, herhangi bir milleti aşağılayıp aşağılamadığı, din propagandasiyle ilgisi olup olmadığı, edebe aykırı olup olmadığı, askerlik şeref ve haysiyetini kırıp kırmadığı, suç işlemeğe kışkırtıp kışkırtmadığı, memleket aleyhinde veya memleketin emniyetini tehlikeye koyacak kısımlar bulunup bulunmadığı noktalarından inceler. Uygun görürse izin verir. Mahzurlu yerler varsa geri yollar. Filmin çekilmesine izin verilirse bu valiliğin bir belgesinden anlaşılır. Şayet sonradan bir sakınca göze çarparsa film çekilmekte bile olsa durdurmak İç İşleri Bakanlığının yetkisindedir. Gerekirse operatörün yanına bir hükümet memuru bile katılabilir. Her çeşit filmin banyo için yurt dışına gönderilmesi de hükümet iznine bağlıdır. Türkiye'de çevrilen filmlerin dış memleketlere gönderilmesi de yine hükümetçe veya ilgili bakanlıkça izin verilmesine bağlıdır.

Bu nizamname dışarıdan getirilen filmlerin gösterilmesini de kayıt altına almaktadır. Film getirten işletmeci, bir dilekçeyle hükümete, yani bulunduğu yerin en büyük sivil âmirine baş vurarak getirttiği filmin kontrol edilmesini ister. Dilekçede filmin adı uzunluğu, eni, senaryocusu, alındığı eserin orijinal adı, yazarları bildirilir. Filmdeki diyalogların, şarkı sözlerinin orijinal metinleri, senaryosu, Türkçeye çevrilmiş özetiyle birlikte yine dilekçeye eklenir. Bunlar, film kontrol komisyonu üyelerinin sayısının iki katı miktarda verilmiş bulunmalıdır. Bir hafta önce komisyon üyelerine bunlar dağıtılır. İncelendikten sonra filmlerin kontrolü yapılır. Uygun görüldüğü takdirde, filmin gümrük muamelesine izin verilir. Yoksa, film, gümrük işlemi yapılmış olmayacağından, geri gönderilir. Sonunda, kabul edilmişse, ithal edilebilecekse, gösterilebilecekse bunu belirten bir izin kâğıdı filmi getirene verilir.

Sansür heyetinin bu uzun ve karışık vazifesi, bilhassa yerli film çevirmekte elbette büyük bir ayakbağı olmaktadır. Hele senaryo yazanlar, sanat anlayışından çoğu zaman mahrum olan heyet üyelerinin havasına bağlı kalarak meselâ

memleketin turizm bakımından önemini belirtmek durumunda bırakılabileceklerinden, konulariyle hiç ilgisi olmadığı halde yüzlerce metre manzara resmini filme sokmak zoruna düşebilirler.

İşte bu gibi ağır şartlardır ki, 1950 yılına kadar, yerli film yapımını zincirlemiş durmuştu. Gerçi bu şartların sansürle ilgili kısmı henüz değişmedi veya hafiflemedi. Ne var ki, vergi güçlükleri büyük ölçüde ortadan kalktığından, ya da hafifletildiğinden, bol bol yerli film çevrilmesine imkân hasıl oldu. Sanat değerinin düşüklüğü ise, senaryoların artiste, rejisöre veya doğrudan doğruya senaryo yazarına değil, büyük ölçüde kontrol heyetine, sansür komisyonuna bağlı kalmasından ileri geliyordu.

Altı yıl Amerika'da film işleriyle uğraştıktan, incelemeler yaptıktan sonra memlekete dönen Turgut Demirağ, 1946 da **And - film** şirketini, babası Abdurrahman Naci Demirağ'ın adlarının ilk harflerinden kelime yaparak meydana getirdi. Ayni yıl, Reşat Nuri Güntekin'e senaryosunu yazdırdığı **"Bir Dağ Masalı"**'nı filme çekti. Ötedenberi filmlerde dekoratör olarak çalışmış yakışıklı bir mimar, Kadri Eroğan, ilk defa bu filmde baş erkek rolüne çıkmıştı. Lâkin, Cezmi Ar'ın operatörlüğünü yaptığı filmde, reji pek başarılı olmadığından fazla iş yapmadı. Turgut Demirağ da, rejisörlüğü bıraktı ve film yapmakla, başka rejisörlere çevirtmekle meşgul oldu.

1949 - 1950 yılları, yerli filmciliğimizde bir bolluk mevsimi oldu. Yeni yeni firmalar, yeni yeni rejisörler film yapmağa, film çevirmeğe başladılar. Lûtfi Ö. Akad, Aydın Arakon, Mümtaz Ener, Suavi Tedü, Orhon Arıburnu, Semih Evin gibi eski atkör veya yeni rejisörler bu sırada film çevirmeğe giriştiler. Faruk Kenç, Sami Ayanoğlu, Kâni Kıpçak, Hurrem, Erman, Talât Artemel, Çetin Karamanbey, Baha Gelenbevi gibi eskidenberi bu işle uğraşanlar da boş durmadılar yeni filmler yaptılar.

Lûtfi Akad, 1916 da İstanbul'da doğmuştu. Jeanne d'Arc Fransız okulu ile Galatasaray Lisesi'nde tahsil görmüştü. 1942 de Yüksek İktisat ve Ticaret okulunun maliye bölümünü bitirdi. Üniversitedeyken tiyatro ve sinema ile ilgileniyordu. Çeşitli amatör topluluklarında bu sebeple çalışmıştı. Askerlik hizmetinden sonra Osmanlı Bankası'na memur olarak girdi. 1946 da Şakir Sırmalı ve arkadaşlarının

kurduğu **Sema - film**'in prodüksiyon müdürlüğünü aldı. Sonra **Lâle - film**'e işletmeci olarak girdi. 1948 de hesap uzmanlığı vazifesiyle **Erman Kardeşler** firmasma geçti. 1949 da bu firma hesabına **"Vurun Kahbeye"** filmini çevirdi. Eserin konusunu romancı Halide Edip Adıvar'ın meşhur kitabından almıştı. 1945 tenberi filmlerde oynayan Sezer Sezin'e bu filmde yer vermişti. Ondan sonra **"Lüks Hayat"**ı çevirdi. 1951 - 1952 arasında Irak'a giderek **"Tahir'le Zühre"**, **"Arzu ile Kanber"** gibi halk masallarını filme çekti. 1952 den sonra da **"Kanun Namına"**, **"İngiliz Kemal"**, **"İpsala cinayeti"**, **"Bulgar Sadık"**, **"Vahşi bir kız sevdim"**, **"Kardeş kurşunu"**, **"Beyaz mendil"** gibi macera filmleri yaptı. Lûtfi Akad, rejisör olarak bilhassa macera filmlerindeki hareket sürati, canlı bir montaj gibi özellikleriyle dikkati çekmiştir. 1952 de **"Kanun Namına"**, 1953 te **"Öldüren Şehir"**, 1954 te **"Bulgar Sadık"** filmleri **TFDD**'nin (Türk Film Dostları Derneği) armağanlarını kazanmıştır.

Aydın Arakon, 1918 de Edirne'de doğmuştu. İstanbul'da Işık Lisesi'nde orta öğrenimini yaptı. Askerlik hizmetinden sonra rejisör Şadan Kâmil'in isteği üzerine onun çevirdiği **"Dümbüllü macera peşinde"** (1947), **"Dinmeyen sızı"** (1948) ve **"Efo aşkı"** (1949) filmlerinin senaryolarını yazdı. 1949 da ilk defa, **Atlas - film** hesabına **"Çığlık"** ve **"Efsuncu Baba"**yı çevirdi. 1953 ten sonra bu şirketten ayrıldı. Filmlerinin senaryolarını da kendi hazırlıyordu. **"İstanbul'un Fethi"** (1951), **"Ankara Ekspresi"** (1952), **"Kızıl Tuğ"** (1953) gibi tarih ve macera filmleri yaptı. **"Garipler Adası"** (1955), **"Tuzak Oteli"** (1956), **"Miras uğruna"** (1956) da yine ayni cinsten eserlerdi.

Suavi Tedü, Şehir Tiyatrosu'nda aktördü. 1938 de **"Taş Parçası"** ile aktör olarak sinemaya girdi. Birçok filmde rol aldıktan sonra rejisörlüğe 1949 da **"Zehirli Şüphe"** ile başladı. Çok acı ve tiyatrovâri bir mizansen içinde çevrilen bu filmden başka 1952 de iki film yapmıştı: **"Göçmen Çocuğu"** ve **"Son Buse"**. Bilhassa **"Göçmen Çocuğu"**, konusunun da yardımiyle, çok iş yapan ticari değeri yüksek bir film oldu. Suavi Tedü, 1959 da ansızın ve genç yaşta, beklenmedik bir anda vefat etmeseydi, rejisörlük alanında başarılı eserler vereceğine şüphe yoktu.

Orhon Murat Arıburnu 1918 de Eskişehir'de doğmuştu.

İlk ve Orta öğrenimini Anadolu'nun çeşitli yerlerinde yaptıktan sonra İstanbul'da Hukuk Fakültesine girdi. Şiir yazıyordu. İlk şiir sergisini de, sonradan Ada Mobilya salonunda o açmıştı. Yedeksubay olarak askerlik hizmetinden dönüşte Edebiyat fakültesine girdi. Oradayken sinemayla ilgi-



Orhon Murat Arıburnu (Rejisör ve aktör)

lenmeğe başladı. İlkin 1945'te çevrilen **"Gençlik Günahı"** filminde aktör olarak göründü. Birçok filmde rol aldıktan sonra 1950 de **"Yüzbaşı Tahsin"**le rejisörlüğe başladı. 1951'de, konusunu Refik Halit Karay'ın romanından alan **"Sürgün"**ü ertesi yıl **"Kanlı Para"**yı çevirdi. En başarılı filmi **"Lejyon dönüşü"** oldu. Senaryosunu da kendisi yazmıştı. **Kazankaya** prodüksiyonu olarak çevrilen filmde başlıca rolleri Belgin Do-

ruk, Uğur Başaran, Fikret Hakan ve Orhan Günşiray oynuyorlardı. Belgin Doruk, 1952 de **"Çakırcalı Mehmet Efe"** ile sinema perdesine çıkmış, 1934 doğumlu bir genç kızdı. Yıldız Dergisinin açtığı bir yarışmayı kazanarak, Türkiye'de ilk defa böyle bir yoldan sinemaya geçmiş kadın artist olmuştu. Minyon yapılı bir kızdı. Daha ziyade gözleri ve bakışlarlyle düşüncelerini anlatarak muvaffak oluyordu. Bu özellikleri ona birçok filmlerde rol verilmesine yol açtı. Orhon Arıburnu, 1952 de **"Orhon Film"** firmasını kurdu. **"İstiklâl Madalyası"** ve **"Efe Aşkı"** adiyle çevirdiği filmler Yunanistan'a da gönderildi.

Muzaffer Tema, ilk defa 1949 da **"Çığlık"** filminde rol alarak perdede göründü. Ondan sonra **"Nam-ı diğer Parmaksız Salih"** gibi, **"İstanbul kan ağlıyor" (Hrisantos)** gibi macera filmlerinde göründü. Nihayet Amerika'ya giderek Hollyvood'ta çevrilen bir filmde rol aldı: **"A certain smile" (Acı tebessüm)**.

Neriman Köksal, 1950 de Çetin Karamanbey'in çevirdiği **"Çete"** ile ilk defa perdede göründü. **"Çete"** bir macera filmiydi. Ama Köksal, kadınlığı ve güzelliğiyle filmi renklendiriyordu. Halkın zevkini okşayan çekiciliği birçok kurdelenin ticari değerini artırdı.

Feridun Çölgeçen de bu sırada sinemaya girmiş bir aktördür. 1914 te doğmuş ve Orta tahsilini İstanbul'da yapmıştı. Avrupanın birçok merkezlerinde, Bruksel, Paris ve Viyana'da gezip dolaştıktan, sinemayla ilgilendikten sonra nihayet 1950 de **"Estergon Kalesi"**yle perdede göründü. Çeşitli filmlerde oynadı. Nihayet 1957 de Amerika'ya gitti. Muzaffer Tema ile ayni filmde, **"A certain smile" (Acı tebessüm)** de ufak bir rol aldı.

Bu devrin doğrudan doğruya sinemada sanat hayatına atılan bir başka ismi, Ayfer Feray'dır. Ayfer Feray 1930 da İzmir'de doğmuştu. Orta öğrenimini İzmir'de yaptı. 1952 de Bergama'da çevrilen **"Bergama sevdalıları"** filmiyle sinemaya atıldı. İçinde **"Efe"** bulunan ve adında bu kelime geçen birkaç filmde oynadıktan sonra **"Aşık Veysel'in hayatı"**na girdi. Bir güzellik yarışmasını kazanmış olması, dikkati üzerine çekmişti. Sinema onu meşhur etti. Sonra Küçük Sahne Haldun Dormen tiyatrosuna geçti.

1950 den sonra Metin Erksan (Çetin Karamanbey'in kardeşi), Fikret Otyam, Memduh Ün, Osman Seden, Ahmet

Üstel gibi yeni yeni rejisörler sinema hayatına girerek birçok filmler çevirdiler. Bunlardan pek azı filmciliğimize yeni bir ses, yeni bir değer katabildi. Nedret Güvenç, Lâle Oraloğlu, Çolpan İlhan, Altan Karındaş gibi tiyatrodan gelenlerle Ayhan Işık, Muhterem Nur, Turan Seyfioğlu, Kenan Artun, Fikret Hakan gibi doğrudan doğruya sinemada başlayan gençler yetişti. Çoğu zaman kısa sürede çevrilmiş, ucuza malolmuş filmler sanat değeri bakımından bir türlü özlenen dereceye yükselemedi.

Muhsin Ertuğrul 1953'te, Yapı ve Kredi Bankası'nın bir kültür hizmeti olarak kurduğu Küçük Sahne sanatçılarına, senaryosu Vedat Nedim Tör tarafından yazılan ilk renkli Türk filmini, **"Halıcı Kız"**ı çevirtti. Ali İpar, eşi Virginia Bruce'le yine renkli bir Türkçe film yaptı. Lâkin bu filmler yıkanmak üzere dışarıya gönderiliyordu. Henüz memleketteki stüdyolarda buna elverişli tesisler kurulmamıştı.

1952 de, **TFDD** (Türk Film Dostları Derneği) adiyle bir dernek kuruldu. Maksat yerli filmciliğin kalkındırılmasıydı. Türk filmlerinin milletlerarası piyasaya çıkarılması, sanatçıların korunması gibi maksatlarla kurulan dernek, her yıl verilecek olan bazı armağanlar ortaya attı. Kurucuları Lûtfi Akad (rejisör), Aydın G. Arakon (rejisör), Orhon Murat Arıburnu (rejisör), Burhan Arpad (yazar), Hüsamettin Bozok (yazar), Hıfzı Topuz (yazar) idiler.

En son olarak, 1956 da bir meslek kurumu daha meydana getirildi: **Türkiye Film İmalcileri Cemiyeti.** Bu dernek, film yapanlardan bir kısmı tarafından kuruldu. Derneğe dahil olanlar arasında Şakir Seden (reis), Naci Duru, Nazif Duru, Faruk Kenç, Turgut Demirağ, Hulki Saner, İhsan Yurdakul Çetin Karamanbey vardı. Derneğin temsil ettiği firmaların başlıcaları: Kemal film, Duru film, Atlas film, And film, Arslan film, İstanbul film, As film, Güven film, Ozon film, Erman film, Sonku film, Oral film'dir. Dernek Fransız ve İtalyan sinema nizamnamelerini dilimize çevirtmiş, Mısır kanununu özetliyerek bir sinema kanunu hazırlamış, düşük B. M. M. ne sevketmişti.

1954 te İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nin Sanat Tarihi Enstitüsüne bağlı bir film merkezi kurulmuştu. Başında Prof. Mazhar Şevket İbşiroğlu bulunuyordu. Sabahattin Eyüboğlu ile ortaklaşa çalışarak hazırladıkları belge filmlerinden siyah - beyaz **"Hitit Güneşi"**, 1957 Berlin

Film festivalinde gümüş madalya aldı. Film merkezi, bundan başka renkli olarak **"Sûrnâme"**, **"Karanlık Kilise"** gibi eserler verdi. Birincisi Topkapı sarayında bulunan Sûrnâme'deki minyatürlerin tesbitiydi. İkincisi de Ürgüp'teki kaya içi kilisesini gösteriyordu. **"Siyah - Kalem"**, bu isimdeki minyatürcünün eserlerini canlandırmaktaydı. Üniversite film



Muzaffer Tema (Aktör)

merkezinin ilmî çalışmaları sayesinde belge filmciliği, bizde başlangıç yılı olan 1914'e göre uzun zaman susmağa mahkûm kaldığı halde, birdenbire çok ileri adımlar atmağa başlamıştı.

Konulu filmler ise, yılda yüzü bulduğu, hattâ geçtiği

halde bir türlü dört başı mamûr hale gelemiyordu. Bir takım genç kabiliyetler, perdede kendilerini göstermekte gecikmiyeceklerdi. Bunlardan Yılmaz Gruda, Cep tiyatrosundan Küçük Sahne'ye, orada tiyatro ve reji denemelerini yaptıktan sonra da perdeye atlayacaktı. **"Dokuz dağın efesi"**, **"Ölürüm de ayrılamam"**, **"Daha çekecek miyim?"** **"Düşman yolları kesti"**, **"İntikam için"**, **"Kirli eller"**, **"Suçlu âşıklar"**, **"Gecelerin ötesi"**, **"Rüzgâr Zehra"** gibi çoğu ticari maksatlarla çevrilmiş birçok filmde, başarılı kompozisyonlar verecekti. Tolga Tiğin, yine tiyatrodan geçerek **"Suçlu âşıklar"** ve **"Gecelerin ötesi"**nde kendini gösterecekti. Metin Erksan'ın rejisörlüğünde Duru film hesabına çevrilen **"Gecelerin ötesi"**, toplumun değişik katlarında yaşayan, karışık tutkulardaki gençlerin **para** ihtiyacı etrafında iyi niyetli birleşmelerini temel düşünce olarak alıyordu. Birtakım hırsızlık, cinayet olaylarından sonra, tek suçlu olan toplum, bunca genci harcıyordu. Ticaret maksadı güdülmediği besbelli olan bu film, bize, 1960 yılı içinde, sanat gayesinin sinemamızda bir mesele haline geldiğini gösteren delillerdendi.

Yine tiyatrodan filme geçmiş sanatçılar arasmda karikatürist ve aktör Altan Erbulak, Münir Özkul, Erol Günaydın sayılabilir. Münir Özkul, 1950 de çevrilen **"Üçüncü Selim'in gözdesi - Mihriban ile Sadullah Ağa"**dan başlayarak birçok kurdelede rol almış, Vasfi Rıza Zobu ile ortak komik filmler de yapmıştı.

1960 yılı, yabancı festivallere konulu Türk filmlerinin de gönderilmeğe başladığı tarih oldu. Gerçekten de 21. Milletlerarası Venedik Film festivalinin yapıldığı **Palazzo del Cinéma**'nın (sinema sarayının) kapısına festivale eser gönderen milletlerin bayrakları asılmıştı. Ama içlerinde Türk bayrağı yoktu. Bu işde festival komitesini de suçlu bulamazdınız. Sadece, böyle hareketlere katılmak için gerekli izni alamıyorduk, okadar. Fakat bu sefer, yani 21. Venedik festivalinde, resmi olmamakla beraber, bir Türk filmi de, özel şekilde gösterilmişti. Daha önce iki festivale gönderilen bu eser, **Sel film** adına, firmanın kurucusu Selçuk Bakkalbaşı'nın yazdığı bir senaryodan çekilmişti. Selçuk Bakkalbaşı 1927 doğumluydu. Paris'te felsefe ve siyasal bilgiler okumuş, sonra ilk defa bir senaryo yazmıştı. Rejisörlüğü kendisinden üç yaş küçük olan Attilâ Tokatlı'ya vermişti. Filmde Ulvi Uraz, Ayfer Feray, Sadettin Erbil, Rukiye Göreç rol almış-

lardı. **"Denize inen sokak"**, Palazzo del Cinéma'nın Pasinetti salonunda gösterilmişti. Seyredenler, içlerinde Türk gazetecileri ve filmi yapanlar da dahil, on kişiyi geçmemişti. Bunların da bir kısmı yarıda bırakıp gittiler. Ünlü tenkitçi Georges Sadoul'un bir yazısından naklederek Selmi Andak, onun teknik bakımdan filmi çok zayıf bulduğunu, bazı ilgi çekici yanları bulunduğunu, Ulvi Uraz'ın oyununu beğendiğini söylüyor. **"Denize inen sokak"**, Türkiye de gösterilmeden dışarıya gönderilmiş olmak gibi bir özelliğe de sahip. Hattâ elinizdeki bu kitap basıldığı sırada bile gösterilmiş değil.

Türkiye Film İmalcileri Cemiyeti'nin verdiği bilgiye göre bugün, memleketimizde, çalışır halde 657 kapalı, 150 yazlık sinema salonu vardır. Yılda 90 - 110 film yapılmaktadır. Bunların % 95 i uzun filmdir. Kemal Baysal gibi kusursuz renkli film çeken bir operatör yetişmiştir. Kemal Baysal, lise tahsilini İstanbul'da yaptıktan sonra Almanya'da üç, Amerika'da dört sene kalarak fotoğrafçılık tahsil etmiş bir kamera ustasıdır. Çoğu reklâm filmi olan epey film çekmiştir.

Ortalama hesapla memleketimizde bir film on bin liraya maloluyor. Film işlerinde döner sermaye halinde her yıl on milyon Tl. yatırım yapılmaktadır. Konu bakımından çevrilen filmlerin % 50 si dram, % 25 i macera, % 15 i komedi, % 10 u müziklidir. Reklâm filmciliği henüz pek yetersiz durumdadır. 1960 yılında Tekel idaresi 3, Turizm bankası 2, Demir ve Çelik Sanayii 1, özel teşebbüs 2 reklâm filmi çektirmiştir.

Çalışır durumdaki stüdyolarımız şunlardır:

İpek - film: Plâtosu yoktur, öbür tesisleri vardır. **Acar film:** Mecidiyeköyündeki eski Atlas film. Plâtosu dahil, her tesisi tamamdır. **Ses film:** Necip Erses'in kurduğu stüdyo. Plâtosu hâriç bütün tesisleri vardır. **Erman film:** Erman kardeşlerin stüdyosu. Plâtosu hariç herşeyi vardır. **Halk film:** Fuat Rutkay'ın stüdyosu. Plâtosundan başka her tesisi tamamdır. **Lâle film:** Cemil Filmer'in stüdyosu. Plâtosundan başka herşeyi var. **Ar stüdyosu:** Bütün tesisleri tamdır. **And film:** Senkron plâtosu var, ses ve lâboratuvarı yok.

Bugün için memleketimizde film yapan kurumların en eskisi Kemal - film'dir. Şakir Seden ve Osman Seden'in idaresindedir. **Kemal - film** de dahil, bütün öbür firmalar, renk-

liler sayılmazsa, yapacakları filmleri yukarıki stüdyolarda hazırlatırlar. Keza, dublâjlı yabancı filmler de bu stüdyolarda Türkçeleştirilir.

S O N

İÇİNDEKİLER

FAYDALI KİTAPLAR

Başlangıcından bugüne Türk ve dünya sinemasının teknik ve sanat bakımlarından gelişmelerini tarihî seyri içinde ele alan bu eserinde Zahir Güvemli sinema dünyasının her aydınca bilinmesi gerekli özelliklerini, Hollivut dedikodularının dışında ve üstünde kalan asıl öğrenilmeye değer yanlarını size anlatıyor.

5 lira